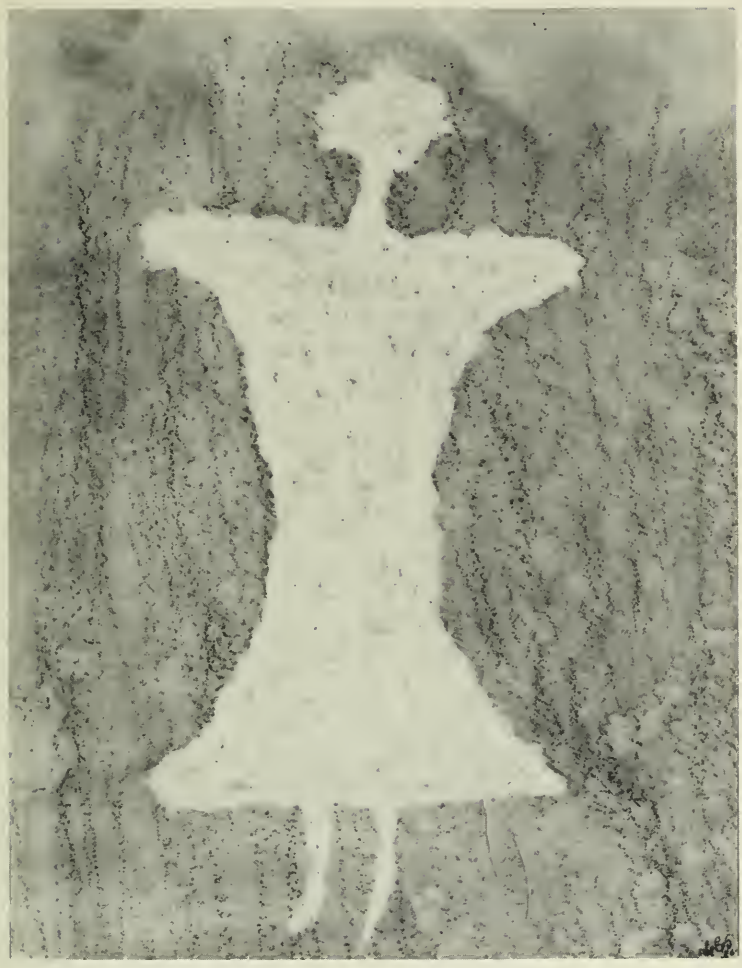
MESTER



VOLUME XV FALL 1986 NUMBER 2

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XV FALL 1986 NUMBER 2

CONTENTS

Special issue dedicated to works by women and about women

Images of Mirrors
Diane Marting 5

ARTICLES

La novela femenina del siglo XX: Bombal, Laforet y Martín Gaite
Mary Rice 7

Leonora and Camila: Female Characterization and Narrative Formula in the Cervantine Novela
Clorinda Donato 13

Fray Luis de León and Cabalistic Tradition: A Uniquely Spanish Alliance
Rhona E. Zaid 25

REVIEWS

Octavio Reyes. *Cangrejo*. México: Editorial Katún, 1984.
Susan Schaffer 32

Asela Rodríguez de Laguna, Editora. *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Ediciones Huracán, 1985.
Helena Méndez-Medina 34

Interviews

Entrevista a Elena Poniatowska
Krista Ratkowski Carmona 37

Entrevista breve con Rosario Ferré
Sheri Spaine Long 43

Narrative and Poetry

El abrigo de zorro azul
Rosario Ferré 46

The Fox Skin Coat
Translated by *Rosario Ferré* 47

Elegía
Daria J. Montero-Paulson 51

Tú reías
Luisa M. Perdigó 52

Ficha técnica
Cristina Piña 53

Dr. Jekill and Mr. Hyde
Cristina Piña 54

A Chronological Retrospective of Works by Women and about Women Published in *MESTER* 55

Contributors 59

EDITOR-IN-CHIEF

Maria-Luiza Carrano

EDITORIAL BOARD

Leslie Atik
Jennifer Eich
Willy Lizárraga
Silvia Rosa Zamora
Adriana Bergero
Ed Lazzara
Linda Willem

We are grateful to former editors Kathleen P. O'Donnell, Krista R. Carmona and Sheri Spaine Long for starting this volume. We also would like to thank Sherry Schmidthuber, Olga M. González and Enrique Luengo for their assistance.

ASSESSORS

Shirley L. Arora
Eduardo Dias
Carroll B. Johnson
Rubén Benítez
Joaquín Gimeno Casalduero
Richard Reeve

We express our gratitude to the Graduate Students Association and Dean Herbert Morris, University of California, Los Angeles, for making this volume possible.

MESTER appears semiannually and publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the **MLA Style Sheet**. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted.

Authors receive *three* complimentary copies of the issue in which their work appears.

Annual Subscriptions

Individual	US $10.00
Institution	US $17.00
Student	US $ 6.00

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024
ISSN 0160-2764
Copyright © 1986 by The Regents of the University of California

Cover: Prehistoric cave tracings, approximately 3,000 years B.C., found in the caves of Santa Rosa de Tastil, Provincia de Salta, Argentina.

Images of Mirrors

In the past, women writers have often been treated as if they wrote literature that distorted reality because their view was not that of men writers whose image of reality was assumed to be standard.

In the past, women characters have often been written according to stereotypes which were assumed to represent the vast majority of women in the world, denying the variety and uniqueness of women's experience and personality.

In the past, women critics have raised issues the rest of the literary and academic establishment found inconsequential and irrelevant, but at the same time, threatening.

Today, when women write and are written about we must remember this past, remember that it isn't all in the past, and celebrate our glorious future in the present. Our images, our mirrors, and our images of mirrors.

Diana Marting
University of Nebraska, Lincoln

La novela femenina del siglo XX: Bombal, Laforet y Martín Gaite

El siglo XX ha visto el desarrollo de la novela feminina, tanto en los países hispánicos como en el resto del mundo. A pesar de diferencias de nacionalidad y orientación estética, hay una semejanza de tono, perspectiva y sensibilidad que une a las escritoras hispánicas de este siglo. En este estudio, examinaré la trayectoria de la novela femenina hispánica mediante la comparación de tres novelas: *La última niebla* (1935) de María Luisa Bomba, *Nada* (1945) de Carmen Laforet y *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite. Mostraré que la tendencia fantástica de Bombal y la realista de Laforet se combinan en la novela de Martín Gaite. Además, estas tres novelas nos proporcionan una visión del papel dinámico de la mujer en el siglo XX a través de sus esfuerzos por adaptarse a las circunstancias culturales, sociales y domésticas en que se encuentra.

La última niebla es la historia de una joven, recién casada con un primo cuya primera esposa murió trágicamente. La protagonista/narradora es una mujer tímida y inadaptada que se casó por necesidad económica. Por supuesto no encuentra satisfacción alguna en el matrimonio con un hombre que sigue enamorado de su primera esposa. Durante años sueña con la aparición de un amante, hasta que en una noche brumosa lo encuentra en una ciudad y su sueño se ve realizado. Este encuentro único la hace feliz y entonces en como una obsesión el recuerdo de su amante y el sueño de volver a verlo.

Al pasar los años, la narradora comienza a dudar de este encuentro. Cuando vuelve a la ciudad, busca la plazoleta donde conoció a su amante y la casa donde consumaron su pasión, pero lo encuentra todo distinto. Se siente totalmente desdichada al convencerse que todo había sido un producto de su imaginación. Después de un intento frustrado de suicidarse, queda resignada a una vida que ya no tiene sentido.

La narradora/protagonista de Bombal es una mujer tradicional que depende económica y emocionalmente de los hombres. Para ella el sentirse realizada como mujer consiste en la unión sexual con un hombre que la quiera. No encuentra esta felicidad con su marido porque él sigue enamorado de su primera esposa.

El mundo narrado aquí es muy restringido. Conocemos solamente la casa del campo donde vive la protagonista y una ciudad anónima donde se inicia y termina la ilusión del amante. El leitmotivo de la niebla crea el ambiente onírico típico del surrealismo. La insistencia en los sueños y la bruma hace que el lector vacile; no sabe si lo que se le narra es realidad o sueño. Aún al final queda una duda.

El estilo de la Bombal es muy lírico. Por ejemplo en la descripción que hace de la mujer que se baña desnuda en el estanque del parque de su casa:

> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del aqua. (48)

La presentación de la narradora es muy viva y directa, debido al predominio de verbos en tiempo presente. Aunque se nos presentan los acontecimientos en orden cronológico, hay un sentido de atemporalidad a causa de los elementos oníricos.

Amado Alonso dice, "La limitación literaria (más bien ausencia de vuelo extra artístico) de *La última niebla* consiste en la falta de proyección y de peso en el mundo y de presión del mundo en esta vida hermética" (33). Esta historia no tiene ningún vínculo con el mundo exterior, real. Ningún lugar geográfico se precisa y, aunque la mención de un automóvil indica este siglo, bien podría situarse en la década de los treinta o los ochenta, porque no se hace referencia a ningún acontecimiento histórico.

Nada es una de las primeras novelas de la posguerra española. Andrea, la narradora y protagonista de *Nada*, como la de *La última niebla*, acaba de pasar por un cambio en su vida, llegando a Barcelona para asistir a la universidad y vivir con su abuela y sus tíos. Como la narradora de Bombal, Andrea también tiene que aprender a vivir con unas personas desconocidas en un ambiente nuevo. A la vez que describe los esfuerzos de Andrea por adaptarse a la familia y la universidad, la novela vuelve al período de la guerra para darnos la historia de los personajes de la familia de Andrea y mostrarnos cómo los afectó la guerra. A pesar de que Andrea ha vivido alejada de los conflictos de la guerra, su vida también ha cambiado como consecuencia de ella, igual que la de todas mujeres. Primero la Guerra Civil Española y luego la Segunda Guerra Mundial influyeron mucho en la liberación de la mujer. La época de la posguerra es una en la que las mujer tiene un sinnúmero de oportunidades nuevas. Su vida ya no se confina sólo por ser madre y ama de casa. Mientras la protagonista de Bombal tiene que casarse, Andrea tiene la posibilidad de estudiar y trabajar. Durante el año narrado tiene sus primeras experiencias amorosas, pero su búsqueda de realización como mujer no depende totalmente de los hombres.

El tiempo narrado en *Nada* es sólo un año, mientras que *La última niebla* abarca muchos años. Sin embargo, Andrea nos presenta una visión mucho más amplia de su mundo. Andrea se asocia con su familia, los amigos de la universidad y los jóvenes bohemios de Barcelona. Al contrario, la protagonista de *La última niebla* se ve limitada a su casa

y familia. El "amante" es casi la única persona fuera de la familia y sus sirvientes con quien tiene contacto. Además, no hay ninguna distancia temporal que la separe de su historia, es algo que ella narra, muchas veces en tiempo presente, mientras lo está viviendo. En cambio, Andrea narra algo que vivió hace unos años. Al narrar su historia, ya no reside en Barcelona y sus circunstancias han cambiado. Así que ella cuenta un episodio ya cerrado de su vida, lo cual le da cierta distancia, tanto temporal como emocional. Ella es a la vez protagonista dentro de la historia y comentarista desde afuera.

Ya que su mundo es más amplio, quizás la realización que busca Andrea sea algo más grande y menos concreto. No se define en relación con un hombre y su vida no se consume en la búsqueda de su pareja perfecta. Primero y más importante ella quiere encontrarse a sí misma. Se busca en relación con su familia loca y pobre y con sus amigos ricos de la universidad como Ena y Pons. Igual que la protagonista de *La última niebla*, es una mujer tímida y marginal al principio, pero la amistad de Ena le da el valor que necesita para enfrentarse con su familia y forjar su propio destino. Al final de la novela, la independencia parece ser la realización que buscaba Andrea.

El estilo de Laforet es mucho más realista que el de Bombal. Hay un predominio del diálogo, de lo cual carece *La última niebla*, y una tendencia tremendista. Sin embargo muchas de las descripciones son tan líricas como las de Bombal. Por ejemplo, su visión impresionista de la Catedral de noche:

> Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí, me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rondando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos. (116)

El cuarto de atrás de Martín Gaite es una novela reciente que recoge muchos de los temas y técnicas que encontramos en las novelas de Bombal y Laforet. Como en *La última niebla* y *Nada*, la historia se narra en primera persona. Pero en contraste con las otras protagonistas, ésta es una mujer ya madura. Lo que tiene en común con las otras son los recuerdos de su juventud durante y después de la guerra. Tendría más o menos la misma edad que Andrea durante la guerra y, por lo tanto, habría sido afectada de una manera similar. Ella representa el resultado de las nuevas posibilidades abiertas a la mujer en la segunda mitad de este siglo, mientras que Andrea sólo puede vislumbrar lo que le espera.

Aunque en las novelas de Bombal y Laforet se encuentran muchos elementos autobiográficos, no tienen pretensiones de representar la vida de su autor. En cambio, la protagonista y narradora de *El cuarto de atrás* se identifica como la misma Carmen Martín Gaite. Ella en una entrevista dijo, "Todo lo que pasa ahí, quitando que el hombre de negro no vino, que a lo mejor vino, es absolutamente autobiográfico" (Fernández 170).

El ambiente onírico de *El cuarto de atrás* tiene cierta semejanza al de *La última niebla*. Este parecido se refuerza al comprobar que es un misterioso extranjero que sirve de catalizador de la acción en las dos novelas. Debido a la naturaleza fantástica de ambas, nunca sabemos si este desconocido fue real o soñado, ni de ello está segura la propia narradora.

En *La última niebla* el amante misterioso representa la realización que busca la protagonista. La unión sexual con él le da un sentido a su vida. El papel del desconocido de Martín Gaite es más complejo y sutil. El también está relacionado con su búsqueda de realización, pero no es él que realiza sus sueños, sino que es algo o alguien que le ayude a realizarlos. Carmen es una mujer ya madura. Quizás desee una relación amorosa (no hay ninguna mención de su esposo), pero también quiere superarse en su obra porque sabe que todavía es una novelista con limitaciones. El desconocido (que puede representar su subconciencia) critica sus obras, ofreciéndole sugerencias de mejoramiento. El leitmotivo de las migajas de pan y las piedrecitas blancas que marcan el camino es simbólico de la autora que teme perderse en sus novelas y por eso nunca se deja escribir una obra maestra.

Además de buscar satisfacción en su obra, Carmen quiere dar sentido a todos los recuerdos del pasado que le vienen a la mente al ver en la televisión el entierro de Franco. Quiere entenderse mejor a la luz de la experiencia de la guerra y posguerra. Nos describe muchos recuerdos de aquella época, pero sin duda el más importante es el del cuarto de atrás. Este cuarto representa la libertad de la niñez antes de la guerra. Es esta libertad perdida lo que ella intenta captar en sus inventos imaginarios: Cúnigan, Bergai, la novela que escribía con su amiga, las cartas que se manda a sí misma, etc. Es tal vez por esta libertad perdida que no puede perderse por completo en su obra. El cuarto de atrás fue invadido por las necesidades de la realidad como las novelas de Martín Gaite fueron invadidas por la necesidad de darles demasiada realidad, o sea, por explicar lo que hubiera quedado mejor sin explicarse.

La estructura de *El cuarto de atrás* resulta más compleja que la de las otras novelas ya que abarca varias épocas temporales. Sin embargo hay ciertas semejanzas. *La última niebla* tiene una estructura cronológica con unos pocos retrocesos temporales hacia el pasado real o soñado. *Nada* también sigue un orden básicamente cronológico. La mayoría de

los capítulos comienzan con un estado anímico en que se encuentra Andrea, seguido de un retroceso al pasado inmediato que explica los acontecimientos causantes de este estado. También se narra un pasado más remoto mediante la conversación de otros personajes: la abuela, Román, Gloria, la madre de Ena, etc. *El cuarto de atrás* se hace aún más complicada ya que los retrocesos temporales se refieren a la niñez, juventud y recién pasado de la protagonista, tanto como sus sueños, ensueños y obras literarias de varias épocas de su pasado.

La mezcla de sueño, recuerdo, ficción, acontecimientos presentes y crítica literaria hace que el lector pierda los límites temporales y no sepa dónde termina el pasado verdadero y dónde comienza el soñado o imaginado. El resultante sentimiento es parecido al que se tiene al leer *La última niebla*. Se pregunta si lo que ocurre es fantasía o realidad o una mezcla.

El tono de Martín Gaite es conversacional. Sin embargo no le falta el lirismo típico de Bombal y Laforet. Un ejemplo es cuando compara el tiempo al juego del escondite inglés:

> —Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. (116)

A través de estas tres novelas se puede ver el papel cambiante de la mujer. La protagonista de *La última niebla* se casa porque así es el destino de la mujer. Se ilustra esto en una conversación que ella tiene con Daniel, su esposo:

> —¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?
> —Sí. Lo sé—replico, cayéndome de sueño.
> —¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?
> Me encojo de hombros.
> —Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas . . . (40)

Andrea desafía la actitud de la tía Angustias, la cual está para entrar a un convento.

> —¿Siempre has tenido vocación?
> —Cuando seas mayor entenderás por qué una mujer no debe andar sola por el mundo.
> —¿Según tú, una mujer, si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar en el convento?
> —No es ésa mi idea.

(Se removió inquieta.)

—Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos. . . . (101)

Vemos el contraste entre las generaciones de Andrea y su tía reflejado en los comentarios de Martín Gaite sobre su madre y sobre sí misma. De su madre dice, "Hubiera querido estudiar una carrera, como sus dos hermanos varones, pero entonces no era costumbre, ni siquiera se le pasó por la cabeza pedirlo (92). Sobre sí misma afirma, "También me puse en guardia contra la idea del noviazgo como premio a mis posibles virtudes prácticas" (97). La misma Martín Gaite es prueba vital de que una mujer ahora puede tener carrera. Mientras que la narración de Bombal sólo tiene que ver con la relación de la protagonista con los hombres en su vida, la de Martín Gaite se concentra principalmente en la relación con su carrera.

Mediante estas tres novelas se puede ver la trayectoria de las corrientes literarias de este siglo. Bombal escribe durante la época de la vanguardia, una época de experimentación surrealista como reacción al realismo y naturalismo del siglo anterior. Así se encuentra el ambiente onírico combinado con la interiorización del personaje central a la exclusión del mundo exterior. La obra de Laforet representa una vuelta al realismo con la necesidad de documentar los horrores de guerra y posguerra. Los años recientes reflejan la convergencia de esta dos tendencias en la mezcla de lo real y lo fantástico en novelas tales como *El cuarto de atrás.*

A pesar de las diferencias entre las tres novelas se pueden percibir semejanzas bastante marcadas entre ellas. La narradora es siempre una mujer joven que recuerda su juventud, y que busca un ideal de la realización en la vida. El tono es siempre personal, con una actitud lírica hacia la vida. Aunque cambien las corrientes literarias y el papel de la mujer, la visión femenina del mundo como un lugar personal donde se busca a sí misma es algo que perdura.

Mary Rice
University of Iowa,
Iowa City

WORKS CITED

Alonso, Amado. "Aparición de una novelista". Prólogo. *La última niebla.* By María Luisa Bombal. Buenos Aires: Editorial Andina, 1973.

Bombal, María Luisa. *La última niebla.* Buenos Aires: Editorial Andina, 1973.

Fernandéz, Celia. "Entrevista con Carmen Martín Gaite". *Anales de la narrativa española* 4 (1979): 170.

Laforet, Carmen. *Nada.* Barcelona: Ediciones Destino, 1980.

Martín Gaite, Carmen. *El cuarto de atrás.* Barcelona: Ediciones Destino, 1981.

Leonora and Camila: Female Characterization and Narrative Formula in the Cervantine Novela

Since the discovery of the Porras manuscript, the altered dénouement of the published version of *El celoso extremeño* has divided critics.[1] Leonora's change from adulteress to champion of her virtue led them to reject the revised novela on grounds of inverisimilitude. But recent critical study favors the changed ending and the new Leonora. In *From Novel to Romance*, Ruth El Saffar analyzes the changes in all of the characters and their relationships; her reading demonstrates the verisimilitude of Leonora's character by defending all of the revised characters and their interaction, resulting in a deeper work on all levels (40–50). Supporting the same version, J. J. Allen finds that the reworked ending fortifies the philosophical consistency of the novela by lending a dramatic quality to the issue of free will (11). Thus he ascribes the changes in Leonora to philosophical requirements. While both studies use the transformation in Leonora's character to build their arguments in favor of the published version, neither addresses it in detail, nor in comparison with other Cervantine female characters. Instead, a reading that focuses on comparative female characterization corroborates and extends El Saffar's and Allen's ideas. More importantly, it pinpoints the most basic decision Cervantes made in the new version: to break with the stock adulteress and to experiment with a newly formulated female character, one with choices. This decision directly implicates the dénouement, for this non-traditional female character now exceeds the bounds of the stock ending in a story of marital infidelity. Our comparison of "El curioso impertinente" with "El celoso extremeño" and the respective female protagonists bears this out.

When comparing the two novelas, the difference in setting establishes a varying amount of distance between the reader, the stories, and their characters, a distance which influences the reader's overall attitude. "El curioso impertinente" is set in Florence, outside the contemporary Spanish reader's domain—it is something that happened *there*, not here, creating a greater detachment than that which we feel when reading "El celoso extremeño," where the surroundings are more familiar. "El curioso impertinente" also creates a more marked sense of detachment through its presentation within the *Quijote* as a discrete written text, with a finite life limited to the pages of the manuscript. It even furnishes the pretext for a critical discussion among the characters of the *Quijote* once they have read the last page of the manuscript and we, as readers, have been shifted back to the *Quijote* narrative.

The use of this narrative device, the introduction of another manuscript within an ongoing narrative, this telescoping of narrators, differs from its use in "El colloquio de los perros." In "El curioso impertinente," it is not presented as a manuscript in progress,[2] but as a finished piece of literature that has been read by others and has a literary history of its own. These two elements, perceptible at the very onset of the story, automatically create distance from the characters who will be introduced, placing greater emphasis on the "moral" of the tale rather than the evolution and development of any single character or characters. Another element which lends support to this statement is the inverisimilar quality of Anselmo's personality flaw: foolish curiosity. While extreme jealousy was considered a natural consequence of erotic desire, as Golden Age love theory neatly summarized in the saying "donde hay amor hay celos," foolish curiosity can only trace its roots to another piece of fiction, the Rinaldo story in Ariosto's *Orlando Furioso*, where it is also used to impart a moral lesson (Meregalli 11–15). It is certainly a more implausible premise than is extreme jealousy, and again creates distance between the reader and the narration, fixing attention on the chain of reactions Anselmo's bizarre conduct will set in motion. This focusing is further strengthened by the absence of class mobility within the novela. Anselmo, Camila, and Lotario all emerge from the noble class and remain there until the end of the tale. The complication of social escalation is instead very much a part of "El curioso extremeño." Both Felipe's and Leonora's social status make quantum leaps within the story; Felipe's status had changed considerably before he met Leonora, but since the first few pages of the tale recount the vicissitudes of this movement, it becomes a prime aspect of his psychological baggage. In Leonora's case, the shift in position occurs almost simultaneously with her introduction into the story, providing insight into the development of her character. Class movement also comprises a factor in Loaysa. His hopes to marry into the top of the social strata dissolve, and he must choose instead to switch to an entirely new social context, that of the New World.

In speaking of Camila, we have defined the basic limitations the author imposed on her character by portraying her as the typical adulterous female. More detailed proof of this will be provided later, but it is also important to note that the characters of both Anselmo and Lotario are subject to the same limitations. There is nothing in the behavior of either of them which hints at introspection or inner turmoil. Their reactions lie within the realm of the contrived and the expected—they move in pre-set patterns. Once Anselmo unfolds the wish his driving curiosity has ordained, one can predict with a fair degree of accuracy the evolution of the characters' interaction and the eventual

infidelity. There is nothing in the author's portrayal of these characters which sets them apart from any other man or woman in their social category, excepting, of course, the hyperbolic curiosity necessary to precipitate the formulaic events: the characters and their interaction respond perfectly to cliché and convention. Except for Anselmo's outlandish quirk, the two friends are described as:

> . . . dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres. (Curioso, *DQ* XXXIII, 23)

Camila also fits accepted norms:

> Andaba Anselmo perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella pro sí, que se determinó con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de pedilla por esposa a sus padres, y así lo puso en ejecución. (Curioso, *DQ* XXXIII, 24)

Camila is repeatedly described as good, beautiful, chaste, and virtuous, as any woman of her class would be described. The epithet of goodness no longer holds, however, when assailed by Lotario's advances; vanity, the direct corollary of praised beauty, becomes her main characteristic:

> Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. (Curioso, *DQ* XXXIII, 71)

Once she has succumbed, she passes from vain to inconstant and "easy," arousing suspicion and jealousy in Lotario, who has seen an unknown man carefully take his leave from Camila's house:

> sólo creyó que Camila, de la misma manera que había sido fácil y ligera con él, lo era para otro; que estas añadiduras trae consigo la maldad de la mujer mala: que pierde el crédito de su honra con el mismo a quien se entregó rogada y persuadida y cree que con mayor facilidad se entrega a otros, y da infalible crédito a cualquiera sospecha que desto le venga. (Curioso, *DQ* XXXIV, 87)

From this judgment of her character, we next see her depicted in the guise of the deceitful woman, who succeeds at scheming much better than does a man, though she fails at reasoning:

pero, como naturalmente tiene la mujer presto para el bien y para el mal, más que el varón, puesto que la va faltando cuando de propósito se pone a hacer discursos, luego al instante halló Camila el modo de remediar tan, al paracer inremediable negocio . . . (Curioso, *DQ* XXXIV, 92)

Once the ruse risks detection by Anselmo, Camila flees; this action provides the final link in the chain of Camila's "female-pattern" behavior. As we have said before, there is nothing in her character which breaks with the traditional view of female conduct. This role is further reinforced through the use of proverbs on womanly comportment to accompany each phase of her adulterous relationship.

The world of Anselmo, Lotario, and Camila is one of convention and social code. The characters' worries about their actions go no further than the external values of society and the consequences that await them if they are caught in violation of that code. Lotario limits his visits to Anselmo's home after the marriage for reasons of decorum and personal honor; Camila frets over Lotario's prolonged visits during Anselmo's absence for the same reason; once Camila has entered into her relationship with Lotario, the limited amount of wooing he courted her with nags at her conscience for superficial reasons; Lotario jumps to conclusions about Camila's fidelity when he sees Leonela's *galán* steal away, again for motives of individual honor and esteem. By contrast, the characters of "El celoso extremeño" are cerebral. Our introduction to Carrizales takes the form of a psychological portrait:

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal govierno que, en todo el discurso de su vida había tenido. Y sacabe de la cuenta que a sí mismo se iba tomando, una firme resolución de mudar manera de vida y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres. La flota estaba como en calma, cuando pasaba consigo esta tormenta Felipe de Carrizales, que éste es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela. (Celoso, *Novelas ejemplares* 165)

Once Leonora enters Carrizales house, she is described as being simple and childlike, not because of stupidity, but rather because of lack of experience due to age:

Leonora andaba a lo igual con sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas, y aun dio, con su simplicidad, en hacer muñecas, y en otras niñerías que mostraban la llaneza de su condición y la terneza de sus años. (Celoso, *Novelas ejemplares* 168)

But experience does come to Leonora, and it is her growth process that is charted in the novela, a process of psychological maturity that

in the end culminates in a simple yet forceful dignity, stemming from her realization of self. We catch a glimpse of this side of her character in the *sala* where the maids, Leonora, and Loaysa gather, once he has been successfully brought into the house:

> Esta alababa la boca, aquélla los pies, y todas juntas hicieron del una menuda anatomía y pepitoria. Sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado. (Celoso, *Novelas ejemplares* 180)

Leonora is circumspect and thoughtful in the midst of such easy talk and abandon. She acknowledges the physical beauty of Loaysa, but it remains a rational assessment. Language as a manipulative device and the possible levels of rhetorical communicating are, in any case, an enigma to Leonora. We find her silent in situations she is not familiar with and doesn't know how to assess, though her distress is conveyed through emotional reaction. Leonora has no answer for the *dueña*'s persuasive arguments that she go into the bedchamber with Loaysa; we only know of her protests through the author's commentary:

> Tomó Marialonso por la mano a su señora, y casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba . . . (Celoso, *Novelas ejemplares* 182)

We again find Leonora silent when placed before what is certainly the most difficult situation of her life—that of explaining to her husband what actually happened in the room with Loaysa. She is only capable of expressing herself through tears and caresses. The linguistic development of Leonora as it parallels the amassing of experience she has been faced with will be discussed in greater detail. For comparison, it would be wise to touch briefly on the linguistic abilities of the characters in "El curioso impertinente."

As we have already seen, the actions of the characters in "El curioso impertinente" are never the result of deliberation and introspection, but rather, fulfillment of conventional expectation. The language the characters adopt discloses the same convention. Highly literate, these characters appear well trained in the oratory arts; any verbal interchange is always carefully constructed, but never breaks through the barrier of its artifice to establish true communication. Language depends on eloquence for its effect. Communication is never direct, but always filtered through some pre-existing literary patterns. Anselmo and Lotario speak through parables, proverbs, tales, scripture and poetry; Leonela, Camila's maid, judges Lotario's honor through the popular ABC of love; Camila succeeds in her great moment of deception thanks to dramatic soliloquy. Such linguistic artifice contributes to the creation of stylized characters who cede their identity to the moral lesson of the tale. Charac-

ters and plot structure are subordinate to the moralizing message, brought home through the narrator's didactic tone and presentation of the theme. The narrator presides as the supreme arbitrator, foreshadowing the moral consequences of the building future action:

> Mas al honesta presencia de Camila, la gravedad de su rostro, la compostura de su persona era tanta, que ponía freno a la lengua de Lotario.
>
> Pero el provecho que las muchas virtudes de Camila hicieron poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más el daño de los dos, porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar, parte por parte, todos los estremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, no que un corazón de carne. (Curioso, *DQ* XXXIV, 66)

The narrator also takes any opportunity to moralize, gratuitously appending edifying commentary at every juncture. Leonela's recounting of her own love affair to Camila provides a case in point:

> Apuróla (Camila) si pasaban sus pláticas a más que serlo. Ella (Leonela) con poca vergüenza a las criadas, las cuales, cuando ven a las amas echar traspiés, no se les da nada a ellas de cojear, ni de que lo sepan. (Curioso, *DQ* XXXIV, 85)

The elements we have discussed suggest a purposeful narrative with a specific, known direction, in which the moral kernel determines the tone, structure, setting, dénouement, and the necessity of a stock female personage. The story ends tidily, with a short conclusive line that brings the narration full circle:

> Éste fué el fin que tuvieron todos, nacido de un tan desatinado principio. (Curioso, *DQ* XXXV, 128)

These characters have served their purpose, and the author feels free to neatly dispose of them, not only by ending the tale with such a cut and dried statement, but also by switching out of the story to the priest's critical commentary on the manuscript he has just finished. The lives of this trio of characters do not seep beyond the bounds of the narration, as do instead those of "El curioso extremeño," nor does the narrator encourage such speculation, as the abrupt jump from one level of fiction (manuscript) to that of the fictive reality (priest in the inn) indicates.

An overview of the techniques used to develop the characters in "El celoso extremeño" is also in order. Felipe, Leonora, and Loaysa are not stock characters; each one comes from a different background and social category, as we have already seen. This background is carefully outlined with the introduction of each character: the peregrinations of Felipe, the poor, but noble origins of Leonora, and the milieu of the "virotes"

in the case of Loaysa. This biographical data serves to establish the experience, or lack thereof, that each character brings to bear on his interaction with the others. The diversity of experience as opposed to the monotone of the "curioso" characters, sets up a polycentric narration where characterization is not subordinate to a moral lesson, but rather defiant to it. Though here, as in "El curioso impertinente," some of the devices of didactic prose identified previously can also be detected, they are overpowered by the characters themselves. This ambiguity in authorial attitude is easily proved if one compares the interventions of the implied author in the first part of the story with the narrator who enters the novela in the first person at the end of the story to express his consternation over the evolution of events. The change in dénouement is more consistent with such fully developed characterization. The altered dénouement also provoked a change in the moral lesson, as J. J. Allen points out in his article "El celoso extremeño and el curioso impertinente." As we mentioned earlier, Allen believes that free will and determinism are the crucial philosophical problems of the published "celoso" version, concerns which lie dormant in the Porras version:

> As we have seen, the message of the Porras version was drawn as follows: 'todos los que oyeren este caso es razón que escarmienten en él y no se fíen de torno ne criadas, si se han de fiar de dueñas de tocas largas.' The published version, in perfect consonance with the ballad which was quoted earlier, adds one significant phrase, as if to underline the resolution of the dilemma, which is absent from the manuscript version: 'exemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos, e paredes *cuando queda la voluntad libre*.' Since the wife is no longer an automatic casualty of the train of events set in motion by her husband's error, Cervantes can without inconsistency insist in his conclusion upon the freedom of the will as a basic premise of his story. (10)

It is in the exaltation of free will as the new moral to the "Celoso" novela that the development of individual characters and the open-ended dénouement is given a transcendent value. This major change in narrative perspective originates within the character of Leonora, who exerts her power to choose despite the dictates of fate. Both "El curioso impertinente" and "El celoso extremeño" are set within the framework of destiny, but with a major difference. The characters of "El curioso impertinente" never act freely within that framework, their actions determined by the turning of Fortune's wheel:

> Duro este engaño algunos días hasta que al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda, y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí cubierta, y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad. (Curioso, *DQ* XXXIV, 111)

In "El celoso extremeño we find fate at work throughout the story, though its mention presents some ambiguities. When Carrizales first sees Leonora, it is presented as an occurrence of fate:

> . . . quiso su suerte que, pasando un día por una calle alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella al parecer de edad de trece a catorce años . . . (Celoso, *Novelas ejemplares* 166)

However, this act of fate is situated between two long introspective passages of Carrizales's reasoning: the first regarding his decision to never marry due to the recognition of his own exaggerated jealousy; the second, his rationalizations as to why he should marry after he has been struck by the young girl in the window. Rather than a factor which is beyond man's control, fate now becomes the excuse for justifying an action Carrizales knows he should not take:

> . . . Y no soy tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos que me hereden. De que tenga dote o no, no hay para qué hacer caso, pues el cielo me dio para todos, y los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto los casados la acortan. ¡Alto, pues! ¡Echada está la suerte, y ésta es que el cielo quiere que yo tenga! (Celoso, *Novelas ejemplares* 166)

Popular sayings and fate become excuses for ignoring a recognized error. Carrizales is actually making a choice, and we see him fully in capacity of his faculties while making it.

In the case of Leonora, the exercising of free will is more dramatic. In choosing to *refuse* Loaysa, Leonora breaks the female character pattern that Camila embodies in the "Curioso" tale. As Ruth El Saffar has pointed out in her analysis of "El celoso extremeño" in *From Novel to Romance*, Leonora makes a decision which is self-defining, neither in accord with the promptings of the *dueña*, nor with Loaysa's and Carrizales's expectations of the limits of feminine virtue in such compromising situations:

> To choose to accept Loaysa's adulterous advances would not be self-defining, since both Marialonso and Loaysa have predetermined that path. The only nondetermined choice is rejection of Loaysa. . . . Rejection of Loaysa and maintenance of her own honor under the most adverse and unlikely circumstances is therefore the only truly liberating step Leonora can take. Her freedom is found not in yielding to Loaysa—for that would only confirm Carrizales's version of her—but in showing through her resistance that the prison surrounding her was unwarranted. (47)

Instead of fulfilling everyone's expectations—Loaysa's, Marialonso's, Carrizales's, the reader's, and even, it seems, those of the plot and the

narrator, Leonora, not fate, takes control. Though Leonora's decisive step towards control culminates in her encounter with Loaysa, events leading up to the night spent in Marialonso's bedchamber hint at the possibility of such a paradoxical outcome, while the aftermath confirms a newly discovered sense of self. From her entrance in the novela, until her evening with Loaysa, Leonora's character is potential energy, waiting to be tapped. Like Michelangelo's unfinished slaves trapped in marble, enough of the surface mass has been chipped away to reveal this underlying potential.

Leonora has never experienced autonomy before, nor will she be granted such an opportunity until alone with Loaysa. Leonora passes from her parent's authority, to that of her husband and her *dueña*; she lives on terms of equality with her maids. It is interesting to note that we don't hear Leonora speak until someone from the outside, someone she is not obliged to obey, tries to exert his influence over her. It is at this point that she attempts to take hold of the situation through the spoken word. Leonora utters the first order of her life:

> Así es verdad – dijo Leonora – Pero ha de jurar este señor primero, que no ha de hacer otra cosa cuando esté aca dentro, sino cantar y tañer cuando se lo mandaren, y que ha de estar encerrado y quedito donde le pusiéremos.
>
> —Sí juro – dijo Loaysa
>
> —No vale nada ese juramento – respondió Leonora – que ha de jurar por vida de su madre, y ha de jurar la cruz y besarla, que lo veamos todas. (Celoso, *Novelas ejemplares* 176)

Leonora insists that the oath be made according to her specifications. This item is of particular significance to the character, as an authorial gloss describing the anticipation of the women as they open the door for Loaysa indicates:

> pero que ante todas cosas hiciese que de nuevo ratificase el juramento que había hecho de no hacer más de lo que ellas le ordenasen, y que si no le quisiese confirmar y hacer de nuevo, en ninguna manera le abriesen. (Celoso, *Novelas ejemplares* 178)

In the lines of dialogue that follow, Leonora reiterates her command:

> . . . mira que jure por la vida de sus padres y por todo aquello que bien quiere, por que con esto estaremos seguras . . . (Celoso, *Novelas ejemplares* 178)

Since insistence on the oath in the narration underscores its importance in Leonora's development, it must be analyzed as such. For the first time in the novela, Leonora has taken a stand; she has won the approval of her peers, and has taken a step, albeit naive, toward realizing her

self-worth. Her ability to use the spoken word to achieve her ends becomes a personal victory, one she takes particular pride in, thus the importance of the oath:

> —Pues si ha jurado - dijo Leonora–, asido le tenemos. ¡Oh, qué avisada que anduve en hacerle que jurase! (Celoso, *Novelas ejemplares* 178)

This is the first time she has ever taken control of anything, and she wants to make sure it doesn't slip away. Her sudden willingness to help Loaysa enter is closely linked to her desire to test the limits of her control, typical of personality development. This small change in her character from passive to active has an immediate effect on her interaction with the maids. The sudden shift in household hierarchy is represented by the physical lifting of Leonora onto the shoulders of the maids, and the author's likening of this gesture to the homage usually paid to a university professor:

> . . . . y habiéndoles mostrado la llave que traía, fue tanto el contento de todas que la alzaron en peso como a catedrático, diciendo:
> —¡Viva! ¡Viva!
> Y más cuando les dijo que no había necesidad de contrahacer la llave, porque según el untado viejo dormía, bien se podían aprovechar de la casa todas las veces que la quisiesen. (Celoso, *Novelas ejemplares* 178)

The incident is to be viewed as a personal gain in autonomy, rather that as the first step in the female-pattern game of deception. Leonora's refusal of Loaysa bears this out. Her compliance with the scheme is an experimental encounter with power and control, a sounding of the boundaries that exist between people and their range. Cervantes has captured that delicate moment in adolescence when relationships of authority are tested in the struggle to carve one's personal niche. The fragility of this newly found esteem is immediately revealed when Leonora is faced with the overbearing power of the *dueña* whom she has not yet learned to control. Once locked up with Loaysa, however, she fights his advances, for not only has she been thrown in with him against her will, but he has clearly transgressed the stipulation of the oath. By attempting to penetrate the limits which Leonora's carefully worded oath had set, Loaysa's amorous advances are interpreted as a challenge to her potential as an autonomous individual with options. The psychological impact of the evening with Loaysa must not be overlooked. Though she has come out of it physically unscathed, she has taken a psychological fall from innocence through the experience. She has discovered her free will, but is left to work out the psychological implications for herself. The newly added moral of free will has a separate meaning for Felipe, Loaysa, and Leonora. In Felipe's case, it is wrong

to attempt to deny another person experience by force or, to use the words of the narrator, through "llaves, tornos, y paredes" (Celoso 186). It is likewise wrong to exert one's will over the other as the *dueña* and Loaysa sought to do, expecting Leonora's "verdes y pocos años" (Celoso 187) to succumb to the experience and desires of others. In regard to Leonora, we can only echo again the sentiments of the author, who exalts the triumph of free will, but at the same time understands the psychological turmoil he has left unresolved in the character of Leonora:

> Sólo no sé, que fue la causa que Leonora no puso más ahinco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpie y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lenqua, y la prisa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa. (Celoso, *Novelas ejemplares* 187)

Clearly, Leonora is not to be dismissed as a passive, servile woman, nor as a simple-minded, frivolous young girl. In light of the new dénouement, a study of her character reveals the itinerary of a developing adolescent personality, redeemed in a transcendent sense by her inherent goodness, trapped instead by the contingent reality which has left her unprepared to handle the overwhelming (for her experience) situation she awakes to after her night with Loaysa. The author cannot step away from such a character with the type of blunt statement we find at the end of "El curioso impertinente," where, having satisfactorily finished with Camila and Lotario, Cervantes closes with the death of Anselmo, attributed to his foolish curiosity.

Anselmo's vice is both the starting and finishing point of the story; extreme jealousy does not function in the same way in "El celoso extremeño." Though the story begins with Carrizales, it does not end with him. Instead, Cervantes reserves his final words for Leonora's psychological dilemma, which becomes a shared dilemma among the author, the reader, and the other characters, for no explanation is offered for her behavior. Neither Loaysa nor her parents knows why she decided to enter a convent after Carrizales's death, and Cervantes wonders why she desisted in her efforts to exculpate herself of the suspected adultery. The reader also puzzles over her actions, but accepts her as a fully developed character who has achieved self-mastery, though the penalty was high. The new Leonora no longer serves a moralistic dénouement; rather she generates a complex, perspectivist, and, ultimately, more modern ending.

Clorinda Donato
University of California,
Los Angeles

NOTES

1. The 1788 discovery of the Porras manuscript containing a version of "El celoso extremeño" which critical consensus dates around 1605, some eight years prior to the publication of the *Novelas ejemplares*, has made the altered dénouement of the 1613 published version a topos of Cervantine scholarship. Early twentieth-century critics felt that Leonora's transformation from adultress to strong female who resists temptation jeopardized the verisimilitude of the entire novela. Ruth El Saffar summarizes the history of critical thought on the novela in the notes to her discussion of it in *Novel to Romance* 40–41.

2. In "El coloquio de los perros," Campuzano explains that the text is partial; the second night of the dialogue between the two dogs has not yet been committed to paper. This is reiterated at the end in the words of Peralta: "Aunque este coloquio sea fingido, y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo."

WORKS CITED

Allen, John J. "El celoso extremeño and el curioso impertinente." *Studies in the Spanish Golden Age: Cervantes and Lope de Vega*. Ed. Dana B. Drake, José A. Madrigal. Miami: Ediciones Universal, 1978.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* Ed. Francisco Rodríguez Marín. 8 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1911–1913.

_____. *Novelas ejemplares* Ed. Sergio Fernandes. Mexico: Editorial Porrua, S.A., 1978.

El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares."* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Meregalli, Franco. "La literatura italiana en la obra de Cervantes." *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*. 6.1 (1971): 1–15.

Fray Luis de León and Cabalistic Tradition: A Uniquely Spanish Alliance

Fray Luis de León is a quintessential Spanish Renaissance figure, scholar, churchman and mystic. Descended from a wealthy and influential family, there is no real discrepancy of sentiment in his desire to opt for the Christian religious life. As a *converso*, this decision offered him some semblance of protection in those turbulent times of inquisitional persecutions and *limpieza de sangre*. The Church often became the ideal refuge for many *conversos* who feared following a more prominent worldly career which often left them exposed and bereft of protection from the prying eyes of the Holy Office. Thus, as early as the fifteenth century, many *conversos* had begun to push their way forward as churchmen and there were many who attained distinction in Holy Orders.[1]

In viewing León as a *converso*, we are better able to comprehend the role of undisputed importance played by the Hebrew writers, partricularly the mystics, in his general education. They are of equal, if not greater, significance than the thoughts of Plato and Aristotle and the Christian Fathers (Durán 111). This combination of Hellenic tradition, medieval Christianity and Hebrew writings left their particular and peculiar mark on Fray Luis's mysticism.

The study of Cabala, best defined as a medieval Jewish occultism, was coincidentally enjoying its own renaissance in the sixteenth century. A highly complex and esoteric document, it is most simply understood as a system of Jewish theosophy. By the use of a mystical method of interpretation, including cyphers, it is believed to reveal hidden doctrines to its initiates (Cross 216).

At the end of the thirteenth century, a document which is considered central to the Cabala, the *Zohar*, or *The Book of Splendor*, was "discovered." Most scholars attribute these writings, or at least the compiling of these works, to a twelfth-century Spanish Jew, Moses de León. Whether all parts of the *Zohar* are completely the effort of Moses de León or represent a work without unity that grew anonymously in the course of time, the definitive book of Jewish mysticism is uniquely Spanish. It is the product of a Spanish-Hebraic mystical interpretation of the Scriptures and its most distinguished writers and adherents all came from the countries bordering on the Mediterranean (Blau 2).

Just as knowledge of the Hebrew language was an indispensable tool for a thorough and authentic study of the Bible, it was also a vital

prerequisite to the study of Cabala. Thus, as so many of the texts were transmitted through Hebrew sources, the study of these texts was included automatically in the program of the Spanish humanists who were engaged in studying and translating the Bible (Blau 183). Fray Luis specifically incurred the wrath of the Inquisition through his stubborn preference of the Hebrew text to that of the Vulgate.[2]

Merely having a sophisticated knowledge of Hebrew may not qualify León as a cabalist. Yet no other Spanish mystic, even reaching back through the centuries to Ramon Lull,[3] had combined this knowledge of ancient languages with an active participation in the Hebraic circle of the University of Salamanca and an openly confessed *converso* background (Arkin 186). When these factors are viewed in conjunction, the possibility of some tendency toward Hebrew cabalism is possible, if not probable.

Jewish mysticism's greatest achievement is cabalistic doctrine. It is principally concerned with the interpretation of the idea of God as he is manifested in creation, revelation and redemption. When cabalism became interesting to Christian scholars, attempts were made to fuse a specifically Christian concept of the Divine Act of redemption through Jesus with the concepts of creation and revelation common to both Judaism and Christianity (Scholem 13). If we bear these differences in mind, we begin to discern these same cabalistic interpretations as they relate to the cardinal sentiments of Fray Luis's poetry. These feelings include solitude and intimate retiring in communion with nature; contemplation of the natural order, and, by virtue of this contemplation, escape from reality; desire for peace; and elation to the feeling of divine harmony in union with the supreme calm of his own soul (Del Río 192). Due to his Platonism, Fray Luis cannot be considered an experimental mystic as such term applies, for example to St. Teresa, although he achieved states of contemplation very like those of "true" mysticism (Del Río 194). But his classicism is also based, at least partially, on Philo's[4] interpretations of Hellenism, views which were infused with a decidedly Jewish cast. León's dependence on Philo colors his own mysticism with a pre-Christian hue.

In his *Oda a Francisco Salinas*, we observe that the poem which gives us a feeling of being closest to mystical rapture does not depict a religious experience but a mainly intellectual one. If we seek to explain this poem in terms of "intellectualized" or "rational" mysticism, we must remember that it is precisely cabalistic doctrine that makes provision for rational rapture. Certain parallels are evident:

> Salinas, cuando suena
> la música extremada
> por vuestra sabia mano governada . . .

Creation becomes that music which is the unique product governed by "your skilled hand." He is enraptured by it:

A cuyo son divino
mi alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar en tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

A heavily-laden soul, incurring in the sin of forgetfulness, now suddenly awakens to heavenly revelation:

de no perdedera
música, que es la fuente y la primera.

Ve como el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.

Thus reawakened, he recognizes the "music" that is the source of everything, the Great Master whose eternal sustaining of the temple may be seen as the redemption which precedes incorporation into oneness or eternity. These are the principal interpretations of God.

To see the extent of León's Jewish mysticism we must return to Philo. The philosopher espoused the theory that the ecstasy of the spirit is a deep sleep which falls upon it. It becomes ecstatic when it ceases to busy itself with the ideas which impinge upon it. Philo maintains that one must literally "go out from himself" filled with a divine frenzy such as those possessed in the mystical rites of the Corybantes, the followers of Cybele, the Great Mother, as worshipped in parts of western Asia. The philosopher insists that one's "mystical inheritance" could only be attained when the mind is no longer self-contained but rapt and frenzied with a spiritual or heavenly passion (Ferguson 144). If Fray Luis's Hellenism was more Philonian than Platonic, we can trace a direct line to his Jewish mystical roots. The repeated concurrences among the writings of Philo, the *Zohar* and León suggest the latter's use of cabalism as a natural progression in his intellectual development (Blau 33).

Fray Luis arrives at his mystical experience through contemplation. He creates a separation between the inner/outer, the tangible/abstract qualities, that is extremely Zoharic in principle. The lower (tangible) world is an exact reflection of the upper (abstract) world (Epstein 132).

But the most decisive influence is his reliance on and preference for Hebrew text: the Old Testament was his guide.

In the *décima, Al salir de la cárcel,* written upon his release from five years' imprisonment in an inquisitional jail, such contrasts are evident:

> del sabio que se retira
> de aqueste mundo malvado . . .

would seem to connote a physical being (self) who retires from a physical world:

> y con pobre mesa y casa,
> en el campo deleitoso . . .

emphasizes the tangibility of these modest objects which exist on the lower plane. However, in their humbleness and beauty they call to mind superior counterparts on the higher plane:

> con sólo Dios
> y a solas su vida pasa,
> ni envidiado ni envidioso.

Everything has been plain, direct, bare; now he speaks of God as his sole reward (abstract redemption, with no allusion to Christian redemption through the Savior). He gladly anticipates this spiritual union, this oneness with God. We see an emerging relationship between him and the *Zohar.*

Zoharic mysticism is also observed in Fray Luis's poetic divisions. As in the Cabala, the world he enters is one of symbols and images and one in which the hard empirical reality of his environment melts into insubstantial shadows as he approaches the object for which he searches (Unterman 18). This is the true cabalistic mystic who, not unlike his Christian counterpart, fulfills all the qualities of experimental mysticism. But there is a still stronger link between León and this discipline. The cabalistic tradition, hidden teaching (*nistar*), is made up of a number of different components, many of which would not be associated with mysticism as understood in the Christian West (Epstein 182). Everything in the Bible is understood by the Cabala as an expression of its own esotericism. All aspects of the Bible, as interpreted by Zoharic tradition, have esoteric, i.e., mystical implications. Like León, a cabalist would be a non-experimental mystic.

Both Fray Luis and the mysticism of the *Zohar* have a singular affinity

for nature. But beyond this concurrence, León shares an even more remarkable similarity with Moses de León: an abiding concern for the social ills which beset Jewish society in this world. León must have been appalled by the continued attacks perpetrated by the Spanish State and the Inquisition against the *conversos.* No truce was in sight, and the persecution was poisoning Spanish social and cultural life. He saw that in destroying the *conversos* the Spanish monarchs were actually weakening and debasing themselves. But denouncing these social ills may have been an overt reaction taken in covert response to cabalistic teaching. Despite superficial misfortune the Cabala sees as ultimately fortunate the people of Israel because God has chosen them from among all the peoples and has entrusted to them the sign of his covenant. Whoever bears this mark does not descend into Gehenna, the Valley of Hinnom, near Jerusalem, where refuse was dumped and perpetual fires were burned in order to prevent pestilence, "if he guards it properly and does not stray into alien precincts" (Scholem 19).

Fray Luis's poem *Al apartamiento* again demonstrates remarkable similarities with the *Zohar:*

> ¡Oh ya seguro puerto,
> de mi tan lenguo error! ¡oh deseado
> para reparo cierto
> del grave mal pasado!

The long-sustained error, the graveness of the ill, newly revealed, may refer to previous beliefs or conclusions now seen as erroneous. He seeks relief, refuge from this ill in the mountain's tranquil ascent to the sky. The peace he longs for is one which the earth (*suelo*) does not share, as it is a place

> adonde el vulgo ciego
> ama el morir en vivo fuego.

Blind masses, jostling about, seem almost to relish the sinful life which leads them to the eternal flames. Disgusted, he desires flight from that commonality even as he fears a personal descent into Gehenna for having permitted himself to stray into the alien precincts of error.

It is true that we do not find in León's poetry the detailed description of mystical experience that we read in St. Teresa's or in the elaborate theoretical approach to mysticism in St. John of the Cross. Yet all the essential elements of a mystical experience can be found in his poems: the anguish and loneliness of a man deeply dissatisfied with earthly life. Lacking both the detailed description and theoretical approach (both

products, although not exclusively), of Christian mysticism, León's mystical experiences must draw upon an older tradition. Thus, his apparent dissatisfaction with earthly existence may also be fused, not unsubstantially, with a desire to return to the source of his ancient beliefs.

He berates his associations, the wasted time:

> Recíbeme en tu cumbre,
> recíbeme; que huyo perseguido
> la errada muchedumbre,
> el trabajar perdido,
> la falsa paz, el mal no merecido.

Certainly his repeated reference to the erring crowd, the earthly life, or, more personally, his own persecution, can be construed as a general condemnation of those things. Yet we must note that *la falsa paz* is a many-faceted stone. To which fradulent peace is he alluding? The false peace of men? a personal false or deceptive sense of security into which he had been lulled? or the uneasy peace of silence which characterized a hypocritical and corrupt society? And if we wish to take this statement one step further, it is not impossible that it has an esoteric connotation and refers to that false (erring) peace that attends misdirected belief.

Previously referred to as a grave ill, he continues to expand on the discomfort of doubt:

> Y do está más sereno
> el aire me coloca, mientras curo
> los daños del veneno
> que bebí mal seguro . . .

Here the phrase *mal seguro* not only bears a relation to an erring peace, as in the preceding example, but may also refer to a long-term error (*tan luengo error*) of faith. The poison may well mean mistaken or misguided beliefs, and not merely be an allusion to that corrupt earthly society from which León longed so desperately to escape.

It is evident that no mystic praxis can be definitive in separating the Christian cabalist from the covert Hebrew cabalist as that doctrine depends exclusively upon the interpretation that the individual brings to it. During the Renaissance, the humanists succeeded in creating an intellectual situation in which, for a time, every educated person knew something of the Cabala (Blau 113). But Jewish mystics, as León may have viewed himself secretly, drew private and special inspiration from these writings. Fray Luis's approach to mysticism was much the same as

that of the Baal Shem Tov's[5] approach to the *Zohar:* when he opened the book he beheld the whole world.

Rhona E. Zaid
University of California,
Los Angeles

NOTES

1. Two celebrated sixteenth century examples were Pablo de Santamaría of Burgos, alias Rabbi Solomon ha-Levi, who rose to the position of bishop and was a member of the Council of Regency of Castile; Fray Vicente de Rocamora of Valencia attained fame for piety and eloquence as a Dominican friar and was confessor to the Infanta María.

2. Thirty accusations were propounded against Luis de León in 1571 and are found in Volume X of the *Documentos Inéditos para la Historia de España* (Madrid, 1847). The following refer to the use of othe Vulgate: 4. "Que la edición Vulgata no es infalible"; 14. "Que el texto hebreo no está ahora corrupto y falsado como algunos han dicho."

3. Lull (c. 1232–1315) was a Spanish Christian mystic, a follower of St. Francis whose principal concerns were conversionary.

4. A Jew of the Diaspora (c. 30 B.C.–A.D. 50) who lived in Alexandria. He brought together the strands of Judaic religion and Hellenic philosophy, especially that of Plato and the Stoics.

5. The Baal Shem Tov was a great rabbi and scholar. Born in Poland in 1700, he founded the Chasidic movement.

WORKS CITED

Arkin, Alexander H. *La influencia de la exégesis hebrea en los comentarios de Fray Luis de León.* Madrid: "Benito Arias Montano," 1966.

Blau, Joseph Leon. *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance.* New York: Columbia University Press, 1944.

Cross, F. L. ed. *Oxford Compendium of the Christian Church.* Oxford: Oxford University Press, 1974.

Del Río, Angel. *Historia de la literatura española.* New York: Dryden Press, 1948.

Durán, Manuel. *Luis de León.* New York: Twayne Publishers, 1971.

Epstein, Perle. *Kabbalah: The Way of Jewish Mysticism.* New York: Doubleday and Co., 1978.

Ferguson, John, ed. *The Encyclopaedia of Mysticism.* New York: The Seabury Press, 1977.

Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism.* New York: Schoken Books, 1961.

Unterman, Alan. *The Wisdom of the Jewish Mystics.* New York: New Directions Publishing Corporation, 1976.

Reviews

Octavio Reyes. *Cangrejo*. México: Editorial Katún, 1984.

Lo que hace del cangrejo un animal único es su modo de caminar: este crustáceo no ambula hacia delante sino hacia un lado. Corre oblicuamente por la arena haciéndose inaccesible al deslizarse entre las rocas. No puede haber una mejor descripción de Cangrejo, el escurridizo personaje que sirve como fuente de inspiración de la primera novela del mexicano Octavio Reyes. Nacido en Orizaba, Veracruz in 1953, este joven narrador escribió *Cangrejo* hace más de cinco años. A pesar de haber recibido el Premio Nacional de Novela "José Rubén Romero" en 1979, esta historia de la inocencia perdida no llegó a ser publicada hasta fines de 1984, cuando fue aceptada por Katún, una editorial que se dedica a promover la obra de nuevos escritores mexicanos. Becario del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1978, Octavio Reyes ha publicado sus cuentos en varias revistas literarias de México. El mejor de éstos, "La muerte de los galaxie ford," forma parte de la excelente antología de la nueva narrativa mexicana editada por Gustavo Sainz, *Jaula de palabras* (Grijalbo, 1980).

Con fuertes toques autobiográficos, *Cangrejo* traza la vida de un grupo de adolescentes que, abandonando el ambiente asfixiante de Orizaba, emigra al Distrito Federal. A primera vista, por lo tanto, la novela se asemeja a la producción literaria de los jóvenes escritores mexicanos de los años sesenta. Sin embargo, el tono solemne con el que se narra este rito de pasaje lo diferencia de la temprana obra de narradores como el mismo Sainz y José Agustín, caracterizada por su índole burlona.

El libro de Reyes es un producto pos-Tlatelolco, y, como tal, predomina dentro del texto la visión de un México que ya no parece tener un futuro por delante. Aquí México se presenta como una nación desorientada cuya posibilidad de resolver sus gigantescos problemas financieros, políticos y sociales no se encuentra en el porvenir. Tal vez sólo mediante nuevos modos de ataque, modos oblicuos, modos que van más allá del tiempo cronológico, los mexicanos puedan encontrar una salida a su actual vida agobiante.

El aspecto más llamativo del *Cangrejo* es su tratamiento del tiempo. En vez de tener lugar en el pasado o el presente, la acción de esta novela occure en el futuro. Al comienzo de la narración, estamos en el año 1988; dos años y medio más tarde nos encontramos en la capital de México presenciando el resultado de décadas de emigración sin freno. Como respuesta a la crisis demográfica, se ha iniciado un programa de desocupación. El hecho de que Reyes plantee la futura desocupación del Distrito Federal interesa aún más dadas las horrendas condiciones en las que se

encuentra la capital a raíz del desastre ocasionado por el devastador temblor del pasado septiembre.

El mundo imaginario de *Cangrejo* se divide en dos hemisferios, determinados no sólo por la disyuntiva geográfica Orizaba/México, sino también por la dislocación temporal de dos años y medio. Dentro del primer hemisferio, Reyes sigue el modelo tradicional de la novela que trata temas adolescentes. Dirigiéndose a su antiguo compañero de confianza Cangrejo, el narrador Gato relata en primera persona las aventuras de su vida juvenil en provincia. Desde la perspectiva de un adulto, Gato recrea el pasado resucitando a Cangrejo y a sus otros tres amigos; juntos, este quinteto de adolescentes busca refugiarse de su existencia mundana en el Molino de la Alianza, una casona decrépita en las afueras de la ciudad. Aquí los muchachos persiguen no sólo el alcohol y el sexo, sino también, y más importante, el ideal inalcanzable de la perfección artística. La fuerza motriz y el guía espiritual de este grupo es Cangrejo, una figura esquemática apenas percibida por el lector. No obstante, para Gato Cangrejo es el máximo representante del anticonformismo y la rebelión. Dentro de esta cofradía secreta, es Cangrejo el que incita a sus seguidores a rechazar la esterilidad, la apatía y el pesimismo de la sociedad adulta; en cambio, aboga por el idealismo artístico, por el misterio del erotismo y por una fe ciega en la necesidad de no vivir como los demás.

En el segundo hemisferio de la novela, Gato, Cangrejo y un compañero dejan atrás su vida de adolescentes en Orizaba para ir en busca del mundo de los adultos en la capital de México. Este cambio radical de localización coincide con el abandono del tono nostálgico, el cual anuncia, a su vez, una transformación en la perspectiva de la narración. Ya no es la voz de Gato—un *yo* retrospectivo—que se oye entre la contaminación y la corrupción del monstruoso Distrito Federal; es, más bien, la voz de un narrador omnisciente la que evoca las escenas de esta segunda parte, una voz menos referencial y más impersonal. Cangrejo, aún más desdibujado que antes, sigue representando la fuerza de la rebeldía, pero ahora, con sus posibilidades de vivir el ideal bohemio destruidas, sólo logra marginarse por medio del asesinato de un hombre. Y no es casual que mate a un joven policía, pues de esta forma, se lanza simbólicamente en contra de un sistema político que ya, desde hace tiempo, merece estar enterrado.

Con la desaparición de su mentor, Gato piensa en la posibilidad de acompañar al primer grupo de colonos, medio millón de habitantes, que está por ir al norte a fundar una nueva civilización. Sin embargo, es notable que los que promueven esta campaña de descentralización son los partidarios del gobierno, la misma fuerza siniestra de siempre. Teniendo esto en cuenta, Reyes pone en duda el éxito de este programa, pues lo que motiva a los políticos a hacer propaganda seguramente

son los intereses creados y no el bienestar del pueblo. Octavio Reyes, escritor prometedor de ésta su primera novela, reconoce que, para México, será peligroso seguir marchando ciegamente hacia el futuro.

Susan C. Schaffer
University of California,
Los Angeles

Asela Rodríguez de Laguna, Editora. *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Ediciones Huracán, noviembre 1985, 322 págs.

Un acercamiento a la literatura puertorriqueña implica la entrada a una inexorable urdimbre de diversos matices en constante proceso de definición y redefinición. El libro que nos ocupa, como su título lo indica, recoge toda una rica gama de imágenes e identidades que apuntan hacia un mejor entendimiento del quehacer del puertorriqueño en la literatura. Se da ésta en dos espacios: Puerto Rico y los Estados Unidos, y se comunica por varios sistemas de códigos lingüísticos, abarcando el español, el inglés y, el puente creado debido a una necesidad cultural entre los puertorriqueños e hispanos en los Estados Unidos, el 'espanglish'.

Esta publicación de ensayos es el resultado de la primera conferencia nacional de literatura puertorriqueña celebrada del 7 al 9 de abril de 1983 en el estado de Nueva Jersey. Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura contiene 36 ponencias, la mayoría de ellas leídas en la conferencia así como dos trabajos de participantes que no pudieron estar presentes.

Se divide el libro en seis partes. La primera parte: "Imágenes e identidades," es la más extensa y contiene las presentaciones de los oradores principales: José Luis González y Luis Rafael Sánchez. La presentación de González traza la situación histórica de su generación, la del '50. Generación anticonservadora y contestataria frente al manipuleo colonial de la época. La contribucción de Sánchez es la lectura de su cuento "La guagua aérea." Tiene este cuento la habilidad de hacernos partícipes de un viaje aéreo en el cual se evidencia la psicología y se experimenta la sensación de desarraigo que permea el devenir físico-mental de muchos puertorriqueños. Es el movimento pendular de isla-metrópolis-isla ad infinitum.

Las otras nueve ponencias de la primera parte tratan de las imágenes del puertorriqueño en la novela, el cuento y el teatro isleño y metropolitano. De sumo interés socio-antropológico es la de Norma Carr: "Imágenes: el puertorriqueño en Hawaii." Interesante por los numerosos paralelos y diferencias que se pueden establecer entre la realidad del puertorriqueño continental y la del de Hawaii.

Ocho de los miembros de la promoción del '60-'70 y uno de la generación intermedia brindan una variada cohesividad a la segunda parte, "Voces de los escritores." Hilo constante en estas voces es el de captar en su complejidad al puertorriqueño urbano y sub-urbano, sus preocupaciones, valores y aspiraciones: su búsqueda de identidad constante.

La tercera parte trata de la "Literatura en inglés del tema puertorriqueño." Piri Thomas, que es el escritor *nuyorican* más leído en los Estados Unidos, nos da su testimonio personal. Miguel Algarín presenta su posición y defensa del bilingüismo a nivel del 'espanglish' como férrea defensa cultural. Sandra Esteves ofrece un panorama de la poesía nuyorican y de la literatura feminista puertorriqueña en los Estados Unidos.

La cuarta parte agrupa ponencias bajo "Traducciones." Se discuten los problemas de traducir textos puertorriqueños al inglés, como es el ejemplo de *La Guaracha del Macho Camacho* y la negativa de casas editoriales en los Estados Unidos de publicar obras puertorriqueñas.

La quinta trata de "La literatura en el currículo escolar." Las imágenes negativas que son proyectadas en la literatura infantil sobre el niño puertorriqueño, la ausencia de literatura puertorriqueña en comunidades predominantemente de este origen y el ataque que están sufriendo los programas de 'Estudios puertorriqueños' en la enseñanza superior son algunos de los temas discutidos por tres pedagogas en los Estados Unidos. La excelente ponencia de Angel Quintero, quien fue secretario de instrucción del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, sirve para poner en perspectiva la trayectoria de la búsqueda de identidad del puertorriqueño, "proceso dinámico y complejo resultado de un largo proceso histórico" (pág. 244). Estos cambios convulsivos tienen dos momentos en la reciente historia de Puerto Rico. El primero, la invasión norteamericana en 1898 y, el segundo, la migración masiva a los Estados Unidos, donde hoy reside más de una tercera parte de los puertorriqueños. Son éstos algunos de los aspectos históricos que integra Quintero para exponer su tesis de la necesidad de la reestructuración de la enseñanza en Puerto Rico.

La última parte trata de "La literatura puertorriqueña y otras manifestaciones hispánicas en los Estados Unidos." Nuevamente se lidia con el tema de la hibridez de la lengua, pero ahora desde una perspectiva Chicana. Tres artículos ofrecen una visión panorámica de la literatura hispánica en los Estados Unidos, pasando por el género periodístico hasta las tablas.

Esta obra contiene toda una serie de interpolaciones y acercamientos a la literatura puertorriqueña insular y continental vista desde diversos ángulos: el pedagógico, el sociológico y el literario. Dentro de ese acercamiento se exponen temas y técnicas de generaciones y/o promociones de los '40, '50 y '60-'70, en todos los géneros literarios. La variedad de perspectivas permite una abertura a la franca comunicación. No son

estos temas presentados como asunto ya acabado, sino expuestos para su debate, enriquecimiento y transformación.

En estos artículos de gran seriedad se mezclan el testimonio personal y el generacional, los estudios panorámicos de la trayectoria literaria (en todos los géneros) del puertorriqueño en los Estados Unidos y los análisis de distintos temas (el feminista, el infantil, el de la visión que el yanqui tiene de los puertorriqueños, etc. . . .).

Cada conferenciante ha proveído, a lo largo de su charla, referencias bibliográficas del tema del que se ocupa. El libro es esencial para cualquier estudioso de la literatura puertorriqueña y de las literaturas de las grandes concentraciones de hispanoparlantes en los Estado Unidos (chicanos, dominicanos, cubanos, etc. . . .). Es de gran interés para los lingüistas interesados en el fenómeno del 'espanglish' o en la hibridez lingüística del hispanoparlante que vive en una sociedad intolerante a otras culturas y lenguas, como es la norteamericana.

Helena Méndez-Medina
University of California,
Los Angeles

Entrevista a Elena Poniatowska

Elena Poniatowska se cuenta actualmente entre los autores más populares de México. Poniatowska empezó su carrera de escritora en los años 50 como reportera en un diario de la ciudad de México, *Excélsior*. En 1978, se convirtió en la primera mujer en el país en recibir el prestigioso Premio Nacional de Periodismo. No es de extrañar que su estilo literario combine la imaginación con el reportaje de una manera parecida al nuevo periodismo americano (Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, etc.) Entre sus libros (catorce hasta ahora), tres son especialmente representativos de esta tendencia: *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1971), y *Fuerte es el silencio* (1980).

La entrevista que sigue es un diálogo con la autora sobre una pequeña obra de ficción publicada en 1978, *Querido Diego, te abraza Quiela*. Este libro está compuesto por doce presuntas cartas de Angelina Beloff dirigidas al pintor Diego Rivera durante el año posterior a su separación. Después de haber vivido juntos en París durante diez años (1911–1921), diversas circunstancias hacen que el artista regrese a México y muy pronto él pierde interés en continuar su relación con Angelina. El amor mutuo se convierte en amor no correspondido; ninguna de las numerosas cartas de Angelina es contestada. Característica del acercamiento de Poniatowska a la creación literaria, las cartas son la interpretación imaginativa de episodios verdaderos en la vida de estas dos figuras históricas, tal como se documenta en la obra de Bertram Wolfe, titulada *The Fabulous Life of Diego Rivera* (New York, 1963). Con notable sensibilidad, Poniatowska captura la esencia de la vulnerabilidad, el amor y el dolor a través de su hábil representación psicológica de Angelina. El libro es una auténtica experiencia de emociones humanas, pero al mismo tiempo provoca una respuesta intelectual porque su visible calidad ficticia plantea cuestiones como las de la verdad frente a los hechos, la realidad frente a la imaginación y la historia frente a la fábula.

KRC: ¿Qué te motivó a escribir *Querido Diego, te abraza Quiela?* ¿Cuáles fueron las circunstancias en que lo escribiste?
EP: Salió primero en la revista *Vuelta* (marzo de 1978). Lo escribí muy rápido, no recuerdo muy bien en qué año porque soy mala para las fechas, pero no mucho antes de publicarlo. Estaba haciendo un prólogo sobre la vida de Lupe Marín (la segunda mujer de Diego Rivera). Iban a publicar sus dos novelas juntas: *La única* y *Un día patrio*. Entonces empecé a leer *The Fabulous Life of Diego Rivera* de Bertram Wolfe, que cito al final. De repente, me detuve en el capítulo de Angelina

Beloff y me identifiqué totalmente con ella, y ya no seguí leyendo el libro. A partir de ese momento escribí todas las cartas que yo pensé que Angelina Beloff le hubiera escrito a Diego Rivera, basándome en los datos que daba Bertram Wolfe. Y después, a través de Vita Castro, una pintora que sí conoció mucho a Angelina Beloff (incluso vivió con ella y la cuidó hasta su muerte a los ochenta y pico de años), que era también una paisajista, acuarelista y restauradora de cuadros, supe que todo era falso, que Bertram Wolfe era muy descuidado, que inventaba todo, que Diego nunca le decía a Angelina Beloff "Quiela" sino "Gela" que es más lógico, y que además, la anécdota que a mí me impresiona mucho, que Diego Rivera, después de muchos años, fue a Bellas Artes y pasó por el corredor y ni siquiera la reconoció, también era falsa, de toda falsedad. Angelina Beloff sólo vio a Diego Rivera muchísimos años más tarde cuando él pintó el mural en el Hotel del Prado, con la frase "Dios no existe." Es un mural que representa toda la historia de la Alameda. Está Diego tomado de la mano de una catrina (la catrina es la muerte), vestido de niño, con unas medias a rayas blancas y rojas, y al lado de él está Frida Kahlo, con su rebozo y sus trenzas negras. Entonces los gerentes del hotel le dijeron que le exigían por respeto al país (somos un país muy católico), le exigían que borrara esta frase. Una serie de pintores fueron al Hotel del Prado a apoyar a Diego Rivera, diciendo que él podía escribir lo que quisiera y Angelina Beloff estuvo entre los artistas que se solidarizaron con él. Eso es lo que me contó Vita Castro. Todos mis otros informes, que no sean los de Wolfe, son de dos personas. Uno es Gabriel Fernández Ledesma, y otra que también me contó un poco como era la "Pascua Rusa" (las festividades en pascua en la iglesia rusa en París), fue Lya Cardoza y Aragón, la esposa de Luis Cardoza y Aragón. Entonces con esa información yo compuse un libro muy emotivo porque al escribirlo sentí que me convertía en ella; en realidad soy yo la que le digo a un hombre todas estas cosas, ¿no? Siento que me identifiqué con ella totalmente. Los datos de la Pascua Rusa en la iglesia rusa de París, me los relató Lya, que es rusa, y yo les agregué mi propia emoción. En realidad, *Querido Diego* es una carta de amor a un hombre que no le hace caso a una mujer ni quiere hacerle caso.

KRC: ¿Te gustó el libro de Bertram Wolfe?
EP: Como te dije, no lo seguí leyendo después de ese capítulo.

KRC: Aunque sí trabajaste muy cuidadosamente el material de Wolfe.
EP: Sí, a mi me emocionó mucho y además quise que fuera lo más exacto posible. Además, no quise para nada fabular. Tal como él decía que era la vida de ellos, así lo ponía yo en mi libro. Por eso *Querido Diego* tuvo algunos problemas. A mí me dijeron, "Bueno, pero ¿qué es esto? ¿Es un plagio? ¿Es un invento? ¿De qué se trata? ¿Qué tipo

de libro es éste?" Yo pretendía que fuera un libro muy realista con fotos de Diego Rivera y de Angelina Beloff, cuadros, su cuadro cubista de la maternidad, para que fuera como un reportaje, pero los editores no quisieron, Vicente Rojo dijo que no quería que fuera con fotos ni como un reportaje, sino como una serie de cartas.

KRC: ¿Qué actitud tienes hacia Angelina?
EP: Bueno, yo me identifiqué mucho con ella. Te digo, me sentí Angelina. Ahora no creo que la suya sea la mejor actitud ante la vida. Desde luego, es una actitud que todas las feministas rechazarían. Es un libro que no puede considerarse feminista, porque una mujer que llora por un hombre y que lo está esperando y que piensa que su única salvación es a través del hombre, pues, todo esto está en contra de la posibilidad de integrarse como un ser único, como un ser valioso en la vida. Si uno sólo existe a través del amor del hombre o porque el hombre lo quiera a uno, jamás llega a adquirir personalidad propia. En las Editions des Femmes en Francia lo rechazaron porque dijeron que no cumplía con los cánones feministas y entonces lo publicó otra editorial que se llama Actes Sud. A las feministas les parece un libro deplorable. Bueno, quizá exagere un poco.

KRC: ¿Cómo responderías a la reacción de que Angelina es una llorona o que el libro es excesivamente sentimental o emocional?
EP: Bueno, yo te puedo decir que mi ex-marido, cuando lo leyó, me dijo: "Esto es una melcocha." Así me dijo, pero otras gentes me dijeron que les gustó mucho y que se identificaron con ella. ¿Sabes lo que a mí me gusta del libro? El tono. Me gusta el tono, la voz interior que, a través de todo el libro, es muy desolada, que tiene una especie de tristeza. . . . Mira, hay una cosa a propósito de Fernández Ledesma. Yo dije que me dio ciertos datos pero en realidad no es muy exacto. Los datos que él me dio fueron sobre todo para el libro que estoy escribiendo sobre Tina Modotti. Y entonces yo ahora te hice un poco la confusión porque en realidad lo que él dijo, cuando leyó *Querido Diego*, fue: "Sí, se parece mucho a Angelina. Son cartas que ella pudiera haber escrito."

KRC: Tendrá razón porque se ha dicho que tus cartas son muy parecidas a las cartas originales.
EP: Yo no las he visto nunca. Me gustaría mucho verlas. ¿Tú las has visto?

KRC: No, a mí me gustaría verlas también. Serán difíciles de conseguir porque aparecen en una edición en español de *Diego Rivera, His Life and Times* publicada en Santiago de Chile en 1941. Ahora, ¿trabajaste tú con *The Fabulous Life* o *La fabulosa vida*?

EP: Con *The Fabulous Life*. No me acuerdo bien. Con *La fabulosa vida*, quizá.

KRC: Porque salió una edición en español después . . .
EP: ¿Y no es la misma?

KRC: Sí, pero nada más me preguntaba si habías trabajado con el español o el inglés.
EP: Tendría que ir a buscar entre mis libros para ver. Yo te digo, yo leí, me emocioné y me lancé a escribir, pero yo no sé. Si las cartas de Angelina existen todavía, deberían de haberse publicado, ¿no? ¿Dónde están esas cartas? ¿Y dicen que son igualitas? ¿Quién te dijo eso?

KRC: Raquel Tibol.
EP: Pero yo no las he visto. Sí, ella atacó mucho *Querido Diego*, pero yo no he visto las cartas, salvo lo que publicó Wolfe. Pero, ¿por qué Raquel no publica eso o no exhibe las cartas?

KRC: Para mí era obvio que trabajaste con el texto de Wolfe (*The Fabulous Life*).
EP: Pero a mí sí me gustaría ver las cartas. ¿Ella no te dio la edición en español del libro original?

KRC: No lo tiene, creo.
EP: ¿Y quién la tiene? ¿Qué editorial la sacó?

KRC: Ni lo dice el mismo Wolfe. Sólo incluye un comentario en la bibliografía de *The Fabulous Life* al efecto de que existe una traducción no muy buena de su libro de 1939 que se publicó en Chile en 1941.
EP: Pues, fíjate que sería importantísimo conseguir esas cartas. A mí me gustaría verlas porque para mí, como autora, es muy interesante. Fernández Ledesma nunca me dijo que había un libro así. Yo creo que la que podría tener cartas de Angelina Beloff a Diego Rivera es Lupe Rivera, la hija, en su archivo personal.

KRC: El personaje de Angelina se basa en una figura histórica remota, de la cual tenías escasos datos, mientras la Jesusa de *Hasta no verte, Jesús mío* tuvo un modelo vivo con quien "conviviste" y quien te proporcionó mucha información de su vida. ¿Cómo se diferenciaron las dos experiencias de caracterización? Por ejemplo, ¿te costó más trabajo crear el personaje de Angelina?
EP: No creé el personaje de Angelina. Lo único que hice fue basarme en los datos que ya tenía de Bertram Wolfe y escribí lo que yo iba sintiendo,

mi propia emoción. Inclusive, creo que usé a Angelina como un pretexto para lo que le podría decir a mi propio marido. Pero nunca pensé que estaba creando un personaje. Puse lo que yo sentía en ella mientras la imaginaba: una refugiada rusa, en París, de ojos deslavados, azules, blanca, etc. Pero la Jesusa tiene su propio carácter y yo lo respeté. No me di cuenta de que estaba creando un personaje. Ahora, la Jesusa sí es un personaje completamente distinto a mí. Me identifico con Angelina; puede gustarme o no, pero me siento muy cerca de ella. Con la Jesusa obviamente hay grandes diferencias, de formación y de manera de vivir, pero también es una mujer a la que admiro mucho. Aspiro a ser como la Jesusa. En cambio, no me cuesta trabajo parecerme a Angelina. Siento que yo puedo ser ella aunque ojalá y no lo sea porque en Angelina también hay mucha capacidad de autodestrucción, o de derrota que siento puede ser la mía.

KRC: Has hecho investigaciones sobre Lupe Marín y la conociste; escribiste ya sobre Angelina; y piensas escribir algo sobre Frida Kahlo en un futuro no distante. ¿Tenían algo en común, aparte de haber sido, las tres, esposas de Diego Rivera?
EP: Lupe Marín es lo opuesto de Angelina Beloff, no tiene nada que ver con ella. Angelina es europea, es una mujer muy fina, no porque Lupe Marín no lo sea, pero era una fuerza de la naturaleza, una especie de pantera, una salvaje. Si le da coraje algo, no lo respeta realmente, al principio ni siquiera la pintura. Cuando su marido le hace algo, es capaz de ir y darle un puntapié a un cuadro. En fin, ella tiene una relación con un hombre que por casualidad es pintor. Cuando Lupe lo conoce, ya es famoso, pero ella no comparte el tipo de amor que comparten Angelina y Diego porque ellos comparten el oficio. Angelina pinta, dibuja, ama la tela, los colores. Lupe, nada de eso.

KRC: ¿Y Frida?
EP: Entre Angelina y Frida, quizá pueda haber alguna semejanza porque ambas son pintoras, pero también creo que son muy distintas, ¿no? Yo creo que la formación de ambas es distinta. Frida tiene un mundo propio, Angelina no.

KRC: Hace años entrevistaste a Diego Rivera. ¿Qué recuerdas de esa entrevista, alguna impresión de tu parte?
EP: Mi impresión de Diego era la de un hombre muy gordo, muy amable, que me dio una entrevista en la que hablaba mucho, y a mí me parecía que a veces decía cosas inconexas. Pero me cayó muy bien. En torno a él había siempre un ambiente de gran escándalo y de mucha publicidad. Cualquier cosa que él hacía, quería que tuviera un eco en la prensa. Y al final, también Frida Kahlo compartía esa manera de ser. Los dos vivían

muy expuestos para que todo el mundo se enterara de que se habían peleado, de qué hacían. Vivían para escandalizar a México y para que siempre se hablara de ellos, "estar en el candelero." No querían pasar desapercebidos jamás.

KRC: Y todo lo que supiste después, de Angelina y Diego, de Lupe y Diego, de Frida y Diego, ¿alteró en alguna forma la imagen que habías tenido de Rivera?
EP: Yo no hago ningún juicio moral sobre Diego Rivera. No me importa hacerlo. Pero en fin, si tú quieres que te diga un juicio, algo crítico, siento que él se aprovechaba de las mujeres y que siempre lo hizo. Pero creo que muchos mexicanos se aprovechan de las mujeres y las usan. Creo que ésa es una característica del mexicano, incluso del artista o del político. Tampoco en el partido comunista la mujer es valorada para nada, la mujer es utilizada. En el partido comunista lo que le dicen a una mujer es: "A ver, compañera, baje Ud. por el café, vaya Ud. por las tortas." Bueno, quizá ahora ha cambiado, pero en los años de Diego Rivera era así. La mujer es siempre la criada. La mujer que quiere tomar la palabra y opinar tiene que imponer su propia personalidad. Pero las primeras compañeras del partido comunista eran muy abnegadas y muy buenas como esposas de los comaradas. Su tarea era continuar la del hogar. Aunque eso no implica que ellas no fueran por su parte grandes luchadoras. Podrían ser, fuera del círculo de la reunión, podrían ser luchadoras formidables o manifestantes en la calle o incluso hablar bien en público. No conozco bien la vida de las militantes comunistas, habría que estudiarla. Pero sí creo que en las sesiones, en las reuniones comunistas, su papel era subalterno y secundario.

Krista Ratkowski Carmona
University of California,
Los Angeles

Entrevista breve con Rosario Ferré

Esta entrevista se realizó por correo durante los primeros meses de 1986. Rosario Ferré es una poeta y prosista puertorriqueña que vive actualmente en Washington D.C. Es autora de varios libros de poesía, cuentos y ensayos, entre los que se cuentan *Papeles de Pandora* (1976), *El medio pollito* (1977), *Sitio a Eros* (1979), *Fábulas de la garza desangrada* (1981), *La mona que le pisaron la cola* (1981), *Los cuentos de Juan Bobo* (1981) y *La muñeca menor—The Youngest Doll* (1980).

¿Qué le motiva a escribir?

Escribo porque le tengo más miedo al silencio que a la palabra. Escribo porque no sé nunca lo que pienso hasta que lo escribo, hasta que lo formulo en una secuencia ordenada sobre la página. En este sentido podría decirse que mi vida ha sido una negación del postulado Cartesiano, "pienso, luego soy." Yo digo: "escribo, luego pienso," (o quizá mejor: "no pienso, luego escribo.") El día que deje de escriber dejaré de pensar, y diré, no Vallejo: "Vámonos, pues, por eso, a comer yerba, carne de llanto, fruta de gemido, nuestra alma melancólica en conserva."

Escribo porque la palabra ha sido siempre para mí un camino de unión con la naturaleza. La palabra me permite ser lo que canto (y cantar lo que soy), como se lo permiten al chamán Don Juan el peyote, el humito y yerba simultáneamente en dos direcciones opuestas. Por un lado me permite unirme al mundo de la inocencia del cual me separé al adquirir una conciencia sociomoral del pecado, y por otro lado me enseña, en el ritmo implacable de su compás de espera, que para lograr reconciliarme con el mundo de la naturaleza y de la inocencia, algún día tendré que renunciar a ella. Ese día de mi silencio será también el de mi muerte.

Escribo, en fin, porque creo que el único deber del poeta es recordarle a sus congéneres que la vida plena, aunque sé de únicamente en instantes pasajeros, es una realidad posible. Como poeta-mujer, creo que mi función ha sido, en gran parte de lo que escribo, señalarle el camino a las poetas que vendrán después; demostrarles que, aunque sea sólo durante el tiempo que dura el sonido de nuestra palabra sobre la lengua, es posible ser auténtica, vencer el miedo.

¿Qué tiene que superar la mujer para ser escritora?

Creo que lo que más me ha influenciado en mi proceso de escritora ha sido un deseo de autoridad, de ser autora de mi propia vida. Este tipo de autoridad contrasta profundamente con la autoridad ejercida por los hombres, porque su fin no es adquirir poder sobre las vidas ajenas, sino tomar el control de la propia vida. Vivir una vida en la

cual una es autorizada por alguien es, en mi opinión, vivir una vida de reflejo, que no surge de las profundidades del propio ser. En este sentido, creo que mi deseo de autoridad me nace de una creencia a la que ha adherido desde pequeña: la vida no vale la pena vivirla si no se vive con valentía, con el valor que exige la autenticidad. Creo que esta convicción es para mí fundamental, y que en ello radica mi desprecio hacia todo aquel que vive una vida de reflejo, porque creo que el reflejo es el resultado de la cobardía, del miedo. Hasta el día de hoy, el destino me ha hecho posible vencer el miedo que, por otra parte, considero un sentimiento profundamente humano, porque todos, en algún momento de nuestras vidas, somos finalmente subyugados por él. Por ahora, sin embargo, mientras tenga suficiente juventud, salud y energía, sigo luchando denodadamente contra él. El día en que también me someta a la ley inexorable del miedo, y reconozca que mi lucha por vencer los enormes obstáculos los que el ser una mujer escritora me ha hecho enfrentarme a lo largo de mi vida, dejaré de escribir.

¿Tiene la literatura género? Y, ¿qué efecto tiene sobre el lector o la lectora?

Hablar de géneros cuando se habla de la literatura, pintura o música, es intentar definir, en términos biológicos, las estructuras del pensamiento humano. La defensa de Sor Juana en su famosa respuesta a Sor Filotea se basaba en el argumento de que el alma no tiene sexo, y por lo tanto, las mujeres estaban integramente capacitadas para servir de maestras a otras mujeres. Sor Juana, en su enorme sabiduría mundana, arguía su punto con mucha habilidad con las tretas del débil. No hablaba de que las mujeres pudiesen ser maestras de los hombres, porque eso hubiese sido inconcebible en su época, a pesar de que ella hubiese podido ser maestra de la mayor parte de los hombres de su tiempo. Creo que formular esta pregunta en nuestro momento, conlleva una miopía sorprendente. Si el alma (la inteligencia) tiene sexo no es un asunto que sólo puede interesarle a los hombres. Nosotras, que siempre hemos tenido alma aunque nos la negaran durante siglos, sabemos que esa pregunta es espúrea, y que oculta entre sus pliegues un estilete traidor.

¿Qué le motivó a escribir su fundamento teórico, Sitio a Eros*?*

No considero que *Sitio a Eros* sea un fundamento teórico. Es simplemente un recuento de vidas paralelas a través del tiempo, que escribí para beneficio de las jóvenes de la edad de mi hija entonces (el libro está por eso dedicado a ella; mi hija tenía entonces 17 años). Creo que toda literatura es autobiográfica: tiene todo que ver con la vida de un autor, a pesar de que no tiene nada que ver con ella. Estos ensayos son autobiográficos, de la misma manera que el libro de Octavio Paz

sobre Sor Juana es una autobiografía "velada" sobre su autor. Si Paz hubiese querido ser Sor Juana, yo hubiese querido ser Virginia Woolf, Sylvia Plath, Julia de Burgos, porque creo que ellas supieron, a pesar de sus muertes trágicas, trascender la mortalidad de sus cuerpos gracias a la imaginación. *Sitio a Eros* es, en este sentido, un tributo a unas mujeres que nosidero "santas," en la manera en que creo sólo puede entender la santidad en el siglo XX. Por eso lo veo como un libro de Ejemplos, en el sentido medieval del término; o de vida de santos, y su propósito es pedagógico. Como los cuentos de hadas de Grimm o de Andersen, en los cuales los ogros y las brujas son vencidos por las fuerzas de la inocencia para beneficio de los niños que, aterrados por los misterios de un mundo que no comprenden, buscan en ellos consuelo, los "cuentos" de *Sitio de Eros* se proponen consolar a sus jóvenes lectoras, entregarles una serie de claves o soluciones a los terribles problemas más que tendrán que enfrentarse luego como mujeres en el mundo.

Usted trabaja en inglés y español. ¿Cómo se relaciona una lengua a la otra en su obra?

Creo que mi capacidad para escribir en español y luego traducir al inglés lo que escribo radica en una necesidad histórica: nací en un país que, por su lengua y su cultura, participa de una visión de mundo muy diferente de la visión de mundo norteamericana. La tradición cultural hispanoamericana aspira a una serie de valores espirituales, que se encuentran en conflicto con la tradición positivista y pragmática de la tradición angloamericana, y en este sentido creo que es necesario reconocer que el idioma determina, en gran parte, nuestras estructuras mentales. La tradición cultural anglohablante, sin embargo, hace posible hoy en día, como el latín en la época de Roma, comunicarnos con la vanguardia del pensamiento moderno. Mi propósito al traducir mi obra al inglés, es, por lo tanto, el mismo que sostuvieron los modernistas a finales del siglo pasado: para que el arte sea universal, es necesario, ante todo, ser modernos, enriquecernos (y enriquecer) el pensamiento humano en todas sus posibilidades y facetas. Escribo en español, por lo tanto, porque el español es el camino que persigo en mi profundización de mí misma: es únicamente al escribir en español que descubro lo que pienso com pienso. Traduzco mi obra al inglés, por otra parte, porque el inglés es hoy el camino para la comunicación universal, la manera más efectiva de comunicar mi yo más profundo con el mundo, con esa familia de congéneres de los cuales, finalmente, soy también responsable.

Sheri Spaine Long
University of California,
Los Angeles

El abrigo de zorro azul*

El día que Bernardo se quitó por fin la chaqueta de botones dorados de la academia militar dejó escapar un suspiro de alivio como quien se entrega a las arañas del sueño. De pequeña Marina le repetía al oído que tenía los ojos tan verdes que le daban ganas de arrancárselos de racimo como si fueran uvas. Existía entre ellos una relación misteriosa similar a la que existe entre la mano izquierda y la derecha, el equinoccio y el solsticio, el sístole y la diástole. Habían nacido con pocas horas de diferencia. Luego nacieron otros hermanos pero ellos, los primogénitos, retuvieron siempre a los ojos de sus padres ese brillo de primera magnitud y de calidad blancoazul que retuvieron Rigel y Betelgeuse, alfa y beta orionis, a los ojos de Ptolomeo cuando recopilaba su Almagesto.

Al graduarse de la academia donde había pasado tantos años, bernardo sólo había deseado regresar a la casa de balcones blancos de su niñez. A su regreso había descubierto que la familia se había mudado a la ciudad y había encontrado a su padre cambiado. Echaba en falta el olor a tierra que lo había rodeado siempre, el sombrero de ala ancha y pajilla de panamá que no se quitaba ni para sentarse a la mesa y que dejaba un delgado surco húmedo que nunca se le desvanecía por completo alrededor de la frente. Luego se enteró que su padre había arrendado la mayor parte de sus tierras a inversionistas extranjeros y se había dedicado a especular con grandes sumas de dinero que multiplicaba con mucho acierto.

Imposibilitado de regresar a lo que había soñado durante cuatro años, al cultivo de la tierra, Bernardo se pasaba los días recorriendo con Marina las fincas que bordeaban el mar. Se había aislado de la familia en un silencio de hielo sucio que su hermana se empeñaba en quebrar. Mi caballo hacía caracoles blandos segando a veces los cascos en el esfumado lento que se escapaba del agua. Yo lo dejaba ir, sombreando el caballo de mi hermano, penetrando al unísono la bruma salitrosa, alejándose cada vez más de la casa. Fue entonces que le dije lo de la avioneta, yo nunca he volado, Bernardo, ten compasión de mí. Tengo diez pesos que no me los regaló nadie, me los gané trabajando, más que nada en el mundo quisiera poder volar. Bernardo, ten compasión de mí. El primer hombre que voló fue un emperador chino que se arrojó desde la torre más alta de su reino con dos sombreros inmensos en forma de almeja atados a las muñecas por largos hilos de plata. El segundo fue un mago japonés que construyó una chiringa en forma de pez y dándole la punta del cordel a un niñito desnudo que jugaba por allí se montó sobre ella y saltó desde la cumbre del Fujiyama. El tercero

*Reprinted by permission from *Editorial Joaquín Mortiz, S.A.*

The Fox Skin Coat

When Bernardo finally took off the gold-buttoned jacket of his military Academy, he gave it to Marina with a sigh of relief. —Do whatever you want with it,— he told her shutting his eyes in disgust. —Just never let me see it again.— He had just graduated from the Academy, and he had waited four long years to return to the old family home in the country. On his return, however, he had discovered that the family had moved to the city, and that his father had changed a great deal. He no longer wore the wide-brimmed Panama hat he used to wear all the time, even to sit at the table at dinnertime. Bernardo could remember clearly the thin damp line it left on his forehead, which never completely disappeared, even long after he had taken it off. Later he discovered his father had sold most of the land to foreign investors and now spent his days speculating on Wall Street, where he had made considerable sums of money.

Unable to return to farming, as he had dreamed of for years, Bernardo spent his days on horseback, taking long rides by the seashore with Marina. They had always been very close. As a child Marina used to say that Bernardo's eyes were so green that they made her feel like plucking them like grapes. There had always been a mysterious understanding between them, similar to the one between the left and the right hand, the systole and the diastole. They were born only a few hours apart, and, in their parents' eyes, had both held a radiance of the first magnitude, the same blue-white quality that Rigel and Betelgeuse, Alpha and Beta Orions, had once held for Ptolemy when he compiled his Almagest. But ever since his return to the house, Bernardo had kept a lot to himself; he was always deep in thought and refused to speak to anyone.

The horse's hooves cut through the mist at the water's edge. Marina loosened the reins, and followed in her brother's lead; they entered the ocean's salty mist together, moving further away from the house. It was summer, and they were spending a few weeks in the country, staying once more in their old home. Suddenly she began to tell him about the small plane his father had bought for pleasure trips, which he kept in a nearby field. "I've never been on an airplane, Bernardo, please, I've saved ten dollars, I'll pay for the gas and the ride, I want to fly more than anything, please Bernardo."

Long, fleecy waves clung to the horses' hooves as they galloped along the water's edge. Then they began to climb a bluff, reining in the horses at the top of the cliff. The sea thundered before them in the distance, rolling its sides full of rocks and foam.

Bernardo decided to please Marina and that same afternoon they went to the airfield. She handed over the money to him and they climbed in.

Ícaro derretido en estalactitas de nieve. Los caballos alargaban pequeñas olas lanudas que se quedaban adheridas a las puntas de sus cascos, desgarraban lentamente la bruma con sus crines arrastrando sus colas de pesadilla blanca por encima de la cara de la luna. Subieron rápidamente la cuesta del morrillo y se detuvieron en lo alto del acantilado. A lo lejos el mar se derrumbaba hacia adentro, devolviendo un barrunto de rocas y espuma por boca de sordo.

Esa tarde logré convencerlo y fuimos al aeropuerto. Entregué mis diez pesos y subimos a la avioneta. Cuando comenzamos a subir tuve una sensación de varillas de madera que se doblan y papel de seda estrujado por el viento. Bernardo me miraba desde lejos, desde la distancia de sus anteojeras. Los guantes de gamuza le resbalaban sobre las manos y movía los pedales distraídamente como quien mueve una máquina de coser abullonando una manga de crema. Entonces comenzó su relato: Al regresar al colegio y enfrentarnos nuevamente al recrudecimiento del clima noté que la risa de mi compañero de cuarto se entretejía de tos como una nasa de pescadores cargada de diminutos peces rojos. Pero ya era demasiado tarde. El mismo día que hice los arreglos para su regreso alquiló un trineo y esa noche me invitó a dar una última carrera sobre la superficie congelada del lago. Al salir por la puerta hizo sobre la nieve su acostumbrada verónica de loto negro con la capa de velada de treatro. Yo insistí que se pusiera mi abrigo de zorro azul pero me lo rechazó. El trineo se internó en el lago y la niebla comenzó a borrar nuestra visión. Entrábamos en un hueco inmóvil donde se metía el puño y quedaba cercenado instantáneamente por la muñeca. Oíamos a lo lejos el crujido insoportablemente lento del lago que avanzaba congelándose por los bordes. Penetrábamos cada vez más en la densidad que se arremolinaba delante nosotros, un bosque agitado de colas de mono albino que se nos enroscaba de las manos. Entonces me dí cuenta de que mi compañero de cuarto iba ciego, no tanto por la niebla, sino porque se la había congelado la mirada. Ya no afuetaba a los caballos. Se había quedado inmóvil, impulsado por el vértigo como un auriga hierático atravesado por una lanza de viento. El trineo tropezó contra un banco de nieve e hicimos un largo tirabuzón blanco. Cuando me doblé sobre él la sonrisa le desbordaba nieve. Me quité mi abrigo de zorro azul y lo envolví en él cuidadosamente.

Marina escuchó horrorizada aquel relato, sin poder siquiera disfrutar al ver a sus pies el mundo reducido a nacimiento. Su hermano no le había contado que tuviese un compañero de cuarto, su historia sobresalía súbitamente de su silencio como un témpano de hielo. Entonces vi que sonreía, apuntando a algo en el horizonte. Nos acercábamos a nuestra antigua casa, rodeada de cañaverales. La sobrevolamos y admiramos desde arriba su techo de cuatro aguas perforado de tragaluces, el mirador del comedor elevado sobre una hilera de cristales por donde

As Bernardo started the engine, he looked at her from behind his goggles and was soon enveloped in a cloud of mist. He wore suede gloves and as he turned the wheel he moved the pedals distractedly, as though sitting at a sewing machine. Then he began to tell Marina his story.

"Last year, when I got back to school, we had had the worst weather of the season. I noticed my roommate coughed a lot. Every time he laughed, he threw a net of tiny red fish at me. I didn't realize anything was wrong until it was too late. The very day of my return he arranged for a sleigh and horses to be rented out to us, and he dared me to make a run with him over the frozen surface of the lake. I insisted he should wear my fox skin coat, but he refused.

As the sleigh moved out onto the lake, the fog began to blur our vision. We suddenly went into a hollow, and the mist got so thick it seemed to cut off our hands at the wrist. We could hear the lake slowly cracking in the distance, along the faraway shore. It was then I realized the sled was flying wildly all over the ice, not because of the fog, but because my roommate was dead. He stood motionless before me, no longer whipping the horses and looking like a frozen charioteer pierced by a spear of wind. The sleigh made a long slow curve as it dived into a snowbank. When I bent over him he smiled and a mouthful of snow slipped out. I took off my fox skin coat and wrapped it carefully around him."

Marina listened to her brother in horror. She couldn't even enjoy the marvelous sight from the plane's window, the miniature world spread for the first time at her feet. Bernardo had never told her he had had a roommate, or that he had loved him so much, and now this story suddenly burst through his silence like a crack in the ice. But when she saw he was smiling, she thought he had gotten over it and that everything was going to be all right. Bernardo was pointing to something in the distance. They were approaching their old home, set in the middle of a cane field. They glided slowly over it, admiring the gabled roofs, the dining room balcony and the rows of colorful, gem-like window panes, through which they used to watch the family ghosts come and go when they were children. The skylights sparkled in the sun like precious stones stuck on the crown of a hat. It was still the most beautiful house of all.

A few days after taking Marina up to see the world and telling her his tale of an imaginary death, Bernardo took off on a different flight. He pointed his craft toward a cloudbank that had been building up over the ocean for weeks, and was never seen again. On that very same day Marina had a fox skin coat delivered to her by the morning mail. The coat was several sizes too large for her, and it was evidently styled for a man. At first she thought it had all been a mistake.

Translated by Rosario Ferré

estábamos acostumbrados desde niños a ver entrar y salir a los fantasmas. El sol chispeaba dentro de los tragaluces como alfileres de piedras de colores hincados en la copa de un gran sombrero de fiesta. Era la casa más hermosa de todas.

Algunos días después de subir con su hermana para enseñarle el mundo desde la claridad del sol y hacerle su relato de una muerte imaginada Bernardo volvió a alquilar la avioneta y enfilándola hacia un banco de nubes acumuladas desde hacía meses sobre el mar, desapareció para siempre. Ese mismo día por la mañana Marina había recibido por correo un abrigo de zorro azul, de corte masculino y demasiado grande para ella. Había pensado que era una equivocación.

Rosario Ferré
De *Papeles de Pandora*, 1976

ELEGÍA

Quisiera estar contigo en una noche como ésta . . .
de opacos vacíos, de grisáceos suspiros, de rumor sin hojas.
Quisiera estar contigo para hablar de cosas, muchas cosas . . .
Cosas que iluminan, cosas que estremecen,
cosas que proyectan un frenético futuro,
fundido con los terrores de un pasado
que no quiere pasar.

Recuerdos. Amor y Anarquía. Luz y Poesía.
Trovadores. Guerras y Peregrinos.
Piruetas en el aire latigando las memorias del olvido:
Y sobre todo el Arte— esencia de lo Divino.

Quisiera estar contigo
para tener tu mano en la mía y
recordar que soy mujer
y todavía siento . . .

Pero se interponen bruscamente
los Fantasmas
la burguesía
el ardor de la melancolía
los textos sin sentido
Y la desolada, deseada Soledad.

Daria J. Montero-Paulson
4 de diciembre, 1979

TÚ REÍAS

Ya no estabas por más que te buscamos
Ya eras en la nada
Todo eran piedras
las unas tras las otras en recta fila dada

Y si rezamos de prisa
fue por no saber qué más
hacer
ante tu presencia en calma

Después nos fuimos, y ya no
pudimos verte ni oírte más entre la grama
Pero yo te supe entre nosotros,
latente como siempre
en el aire límpido, fresco de la mañana

Reposabas

Estaba el cielo vestido
con sus más azules galas
y tú reías
eternamente
plácidamente entre sus alas.

Luisa M. Perdigó
15 de enero de 1985

FICHA TÉCNICA

Nos habíamos amado tanto.
Como en un film de Truffaut, de Bergman o Antonioni
las noches se perdían en lentas caminatas,
ardiendo en los cafés,
con un departamento ilegal y furtivo,
con toda la ilusión,
la vida.

Nos habíamos amado tanto.
a fuerza de ponernos de frente y desvestidos,
con peleas y besos y sueños imposibles,
libres para dejarnos y volver a empezar,
cómplices de la vida.

Nos habíamos amado tanto
que el hilo de la vida se nos hizo un ovillo,
la infausta cacería en que uno es otro y otro
y se escapa y traiciona y rompe con los dientes
el nudo del amor,
hace pie en la mentira,
el rencor como un arma por tanto desencuentro,
tanto partido en dos,
baldío.

Nos habíamos amado tanto.
Director: no recuerdo; actores: olvidados,
ficha técnica de un mundo
que es brasa en el recuerdo,
fracaso de la luz,
llaga en la muerte.

Cristina Piña
Enero, 1986

DR. JEKILL AND MR. HYDE

Fundaciones de arena, muros crepusculares . . . Olga Orozco

La piedra, siempre la piedra,
la feroz persistencia de la arena,
final arena del final del mundo
—no la arena furtiva del verano,
la alta, la madura, la manzana—,
la otra, la impalpable,
la que junto con la piedra
te recuerda a Mr. Hyde,
tu rostro oscuro,
luna que crece en desmedida sombra,
áspero vaso que adultera el dulce
terciopelo de tu vino,
que quiebra la caricia,
pone rojo de marca
vibrante sobre el pecho,
rojo de sangre y muerte,
rojo luto,
presencia de la enemiga
en tu presencia.

La piedra, la siempre arena,
este vértigo atroz que te reclama
y no cede bajo el peso de otro cuerpo,
el cuerpo de amor en la mirada,
el escenario tibio del recuerdo,
el pan de la mañana.

Nada contra la piedra,
Dr. Jekill,
nada para su lenta fundación de arena,
para su paso que la luz arrasa,
para su piel,
clavada entre tus huesos.

Cristina Piña
Enero, 1986

A Chronological Retrospective of Works by Women and about Women Published in *Mester*

ARTICLES AND ESSAYS

Arias, Joan. "Metaphor and Meaning: Reflections on a Central Episode of the *Guzmán de Alfarache*." *Mester* 10.1–2 (1981): 14–20.

Bakuzis, Alida. "Reformismo e roupagem revolucionária: uma comparaçao das forças sociais de mudança em *Esteiros* e *Capitães da Areia*." *Mester* 13.2 (1984): 36–48.

Benítez, Rubén. "El maravilloso retablo de Gloria Fuertes." *Mester* 9.1 (1980): 21–33.

Bergero, Adriana. "Algunas consideraciones sobre el discurso alienado en textos de García Lorca." *Mester* 15.1 (1986): 9–20.

Bonning, Elizabeth, and Judy McInnis. "From Dämonisch to Duende." *Mester* 15.1 (1986): 32–37.

Britt, Linda. "Love and Death: Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*." *Mester* 15.1 (1986): 22–30.

Castillo, Susana D. "Introducción al teatro de Rodolfo Santana." *Mester* 3.2 (1973): 41.

_____. "¿Qué pasa con el teatro de Venezuela?" *Mester* 4.1 (1973): 57–58.

Courteau, Joanna. "The Search for authentic Man in *As Mãos de Eurídice*." *Mester* 13.2 (1984): 55–62.

Damasceno, Leslie. "Imágenes corporales y filosofía política en *España, aparta de mí este cáliz*." *Mester* 9.1 (1980): 34–48.

Deyermond, Alan. "The Worm and The Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar." *Mester* 7.1–2 (1978): 3–8.

Durán, Gloria. "The Fuentes' Interviews in Fact and in Fiction." *Mester* 11.1 (1982): 16–24.

_____. "Waiting for Father and Putting up with Mother. An Iconoclastic View of Carlos Fuentes' *El tuerto es rey* [*The One-Eyed Man is King*]." *Mester* 13.1 (1984): 30–39.

Foster, David William. "Playful Ecphrasis: María Elena Walsh and Children's Literature in Argentina." *Mester* 13.1 (1984): 40–51.

Francés-Benítez, María Elena. "Arquetipos y mitos en *¡Ecué-yamba-ó!* de Alejo Carpentier." *Mester* 8.2 (1979): 41–47.

Girard, Sharon. "Venezuelan Cathedral Music." *Mester* 5.1 (1974): 59–60.

Greenberg, Irene F. "The Unholy Holyman in *Guzmán de Alfarache*." *Mester* 8.2 (1979): 49–55.

Holt, Candace Kay. "Voz narradora y estructura vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche.*" *Mester* 10.1–2 (1981): 33–42.
Kempchinsky, Paula. "Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter." *Mester* 13.2 (1984): 3–16.
Levine, Susan F. "The Pyramid and the Volcano: Carlos Fuentes' *Cambio de piel* and Malcolm Lowry's *Under the Volcano.*" *Mester* 11.1 (1982): 25–40.
Lorenz, Darlene. "Análisis de un soneto de Fernando de Herrera." *Mester* 8.1 (1979): 49–53.
_____. "Cues for the use of relators after the verb 'soñar.'" *Mester* 3.2 (1973): 3–4.
Magnarelli, Sharon. "Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna:* Autobiography and/as Theater." *Mester* 14.2 (1985): 79–80.
Maier, Carol. "La aportación cervantina a 'Yo soy aquel que ayer no más decía.'" *Mester* 6.2 (1977): 93–96.
McConnell, Kathy. "The Poet in 'La voz a ti debida': A Life in Transition." *Mester* 14.1 (1985): 20–28.
McInnis, Judy and Elizabeth Bonning. "From Dämonisch to Duende." *Mester* 15.1 (1986): 32–37.
McKenna, Teresa. "Hegemony in *El Señor Presidente:* A Psychoanalytic Perspective." *Mester* 6.2 (1977): 99–103.
Peden, Margaret Sayers. "A Note on an Early Published Fragment of *Terra Nostra.*" *Mester* 11.1 (1982): 75–80.
Pellicer, Rosa. "El contexto urbano en las novelas de Alejo Carpentier." *Mester* 14.1 (1985): 29–40.
Rivero, Eliana S. "Simbolismo temático y titular en *Las manos del día.*" *Mester* 4.2 (1974): 75–80.
Schaffer, Susan. "The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes." *Mester* 6.2 (1977): 81–86.
Seixas, Noémia. "Uma leitura de 'As Confissões de um Caçador de Dinossauros.'" *Mester* 11.2 (1982): 46–48.
Tamburo, Carolyn. "Aspectos olvidados del pitagorismo rubendariano." *Mester* 10.1–2 (1981): 21–32.
Torrego, Esther. "The Impact of Generative Grammar on Traditional Issues in Romance Philology." *Mester* 8.2 (1979): 34–39.
Tovar, Inés H. "'Roses are Rosas': Juan Gómez Quiñones—A Chicano Poet." *Mester* 5.2 (1975): 95–100.
Willem, Linda M. "Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas." *Mester* 13.1 (1984): 55–63.
Yáñez, María de los Angeles. "Agustín Yáñez: Ideas en política educativa." *Mester* 12.1–2 (1983): 101–115.
Young, Howard T. "Luisa and Juan Ramón." *Mester* 3.1 (1972): 9–13.
Zardoya, Concha. "Isabel Paraíso y la dialéctica del dolor." *Mester* 5.2 (1975): 80–88.

INTERVIEWS

Agustín, José. "Entrevista a José Agustín." By Susan C. Schaffer. *Mester* 8.2 (1979): 27–33.

Arce, Manuel José. "Entrevista a Manuel José Arce." By Susana D. Castillo. *Mester* 6.2 (1977): 79–80.

Crow, John A. "Conversations with three Emeritus Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist." With Darlene Lorenz and Onofre di Stefano. *Mester* 8.1 (1979): 29–42.

Englekirk, John E. "Conversations with three Emeritus Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist." With Darlene Lorenz and Onofre di Stefano. *Mester* 8.1 (1979): 29–42.

Fogelquist, Donald F. "Conversations with three Emeritus Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist." With Darlene Lorenz and Onofre di Stefano. *Mester* 8.1 (1979): 29–42.

Scorza, Manuel. "Entrevista a Manuel Scorza." By Alda Teja. *Mester* 7.1–2 (1978): 32–41.

NARRATIVE

Bellessi, Diana. "El pájaro negro." *Mester* 3.2 (1973): 30.

Costa, Luis. "María Eugenia." *Mester* 2.1 (1971): 20–23.

Mabry, Lynda. "La abuela." *Mester* 1.1 (1970): 29–30.

Piaggio, Edda. "La barranca." *Mester* 13.1 (1984): 71–72.

POETRY

Acuña, René. "Epístola a Feisa." *Mester* 5.1 (1974): 15.

Armstrong, Emmy Lou. "Quiebra una voz resplandeciente." *Mester* 2.2 (1971): 11.

Baker, Leticia G. "Divagación." *Mester* 1.1 (1970): 14.

Casalduero, Joaquín. "Ofelia, ¡Oh fuente!" *Mester* 2.1 (1971): 17.

Deutsch, Leslie. "Corazón femenino." *Mester* 1.1 (1970): 21.

Glidden, Roberta. "Una observación." *Mester* 1.1 (1970): 10.

Gold, Cynthia Z. "Lugo." *Mester* 2.2 (1971): 18.

_____. "Você tomou." *Mester* 1.1 (1970): 16.

González, Christina. "Madre." *Mester* 6.2 (1977): 97.

Limón, Mercedes. "Como tantas otras veces." *Mester* 13.1 (1984): 52–53.

_____. "Visión del mundo." *Mester* 13.1 (1984): 54.

Perdigó, Luisa M. "Caminante." *Mester* 7.1–2 (1978): 20.

Reeves, Rosa. "Versos fáciles en arauco." *Mester* 7.1–2 (1978): 20.
Rivero, Eliana S. "Oda a Pablo Neruda." *Mester* 4.2 (1974): 74.
Sánchez, Gloria M. "2–15–76." *Mester* 6.2 (1977): 108.
_____. "Observaciones en una alcoba." *Mester* 6.2 (1977): 108.
Teixeira, Regina Helena de. "A solidão." *Mester* 6.1 (1976): 23.
Zamora, Silvia Rosa. "De Martí, para Martí." *Mester* 14.1 (1985): 74.
Zardoya, Concha. "El Corazón y la Sombra." *Mester* 5.1 1974): 2.

REVIEWS

Castillo, Susana D. Rev. of *Escena* 1–12. *Mester* 6.2 (1977): 123.
_____. Rev. of *Latin American Theater Review* 10.2 (1977). *Mester* 6.2 (1977): 124.
_____. Rev. of *Teatro hispanoamericano de crítica social,* by Pedro Bravo-Elizondo. *Mester* 6.2 (1977): 122–123.

Contributors

CLORINDA DONATO is teaching Italian and French at Santa Clara University while she completes her dissertation on *The Yverdon Encyclopedia Index* in UCLA's Department of Romance Linguistics and Literature. Her article, "The Rhetorical Tapestry: A Model for Perspective Reality in *Orlando Furioso* and *Don Quijote*" appears in this year's volume of *Comitatus*.

ROSARIO FERRÉ is a Puerto Rican poet and novelist. She holds a Ph.D. from the University of Maryland with a specialization in Spanish and Latin American Literatures. She is the founder of the literary magazine *Zona de carga y descarga*. "The Fox Skin Coat," her translation of "El abrigo de zorro azul," appears in *Mester* for the first time in publication.

DIANE E. MARTING is Assistant Professor of Spanish American Literature at the University of Nebraska at Lincoln. She has just completed editing *Women Writers of Spanish America: An Annotated Bio-Bibliography*, forthcoming from Greenwood press in 1987. She also writes poetry and critical articles on Brazilian Literature, feminist criticism, and comparative approaches to literature.

HELENA MENDEZ-MEDINA is a doctoral candidate specializing in Peninsular literature at UCLA's Department of Spanish and Portuguese. She has also published "'Los albañiles': comparación entre la obra teatral y la novela en 'tramoya.'"

DARIA J. MONTERO-PAULSON is Resident Director at the Centro Norteamericano in Sevilla. Her doctoral dissertation, *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, written at the University of Pennsylvania, will soon be released in book form by Editorial Pliegos, Madrid. Her critical work in Galdosian studies has also been featured in *Cuardenos Hispanoamericanos* and the *Actas* of various internanational *congresos*. "Elegía" comes from *En búsqueda de la intensidad*, a book of poetry she is presently composing.

LUISA MARINA PERDIGÓ, Ph.D. from the Graduate School and University Center CUNY, is Assistant Professor of Romance Languages at St. Thomas Aquinas College in New York. In addition to contributing articles and papers to several journals, she has published a book, *La estética de Octavio Paz* (1975), and is currently preparing

two others on Spanish American Surrealism. Her collection of poems *España en Vida* (1976), won an honorable mention by the *Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos.*

CRISTINA PIÑA teaches at the *Universidad Nacional de Mar del Plata* and at the *Universidad Nacional Lomas de Zamora* in Argentina. Her area of specialization is Contemporary Argentine poetry. Among her publications is *Oficio de máscaras* (1979), for which she won the first prize in *El concurso de la Fundación Isodoro Steinberg* in 1978. "Ficha técnica" and "Dr. Jekill and Mr. Hyde" are poems from her unpublished book of poetry *En desmedida sombra.*

KRISTA RATKOWSKI CARMONA received her M.A. from the University of Wisconsin–Milwaukee and is presently a doctoral candidate in the UCLA Department of Spanish and Portuguese. Her area of specialization is Contemporary Spanish American Literature, and she is writing her dissertation on Elena Poniatowska.

MARY RICE is an instructor at Coe College and a doctoral candidate specializing in 20th Century Peninsular Literature at the University of Iowa, where she also received her master's degree. Her dissertation topic is "La síntesis de distancia e inmersión en cuatro obras de Antonio Buero Vallejo."

SUSAN C. SCHAFFER is a lecturer in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA, where she also completed her doctorate. Her areas of specialization are 20th Century Latin American prose fiction and Contemporary Mexican Literature. She recently published "The Drug Experience in José Agustín's Fiction" in *Mosaic,* and she is currently working on a study of the Mexican novel of 1968.

SHERI SPAINE LONG is pursuing a doctoral degree in the Department of Spanish and Portuguese. Her area of specialization is Contemporary Spanish Literature. Her pedagogical article, "A Strategy for Long Term Role-Play in the Second Language Classroom," recently appeared in *Foreign Language Annals.*

RHONA E. ZAID, a doctoral candidate at UCLA specializing in the history of Spain during the 15th and 16th centuries, received her undergraduate training at the University of Mexico. Her current projects include the Conference on the Spanish Inquisition scheduled for Fall of 1987 at UCLA, and working toward publishing on Alonso X, el Sabio.

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XV SPRING 1986 NUMBER 1

Federico García Lorca
(1898-1936)

CONTENTS

TWO ESSAYS ON THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF LORCA'S DEATH:

Lorca Studies: Into the Next Decade
Lawrence H. Klibbe 5

"¡Habrá sangre en Graná...!"
C. Brian Morris 7

ARTICLES

Algunas consideraciones sobre el discurso alienado en textos de García Lorca
Adriana Bergero 9

From *Dämonisch* to *Duende*
Elizabeth Bonning & Judy McInnis 32

El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de Sangre*
Héctor R. Romero 38

Love and Death: Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*
Linda Britt 22

NARRATIVE AND POETRY

Despedida

H_2O

Estuvo aquí

Reloj

Poética

Juan Carlos Galeano 48

sábado y domingo
w. enrique lizárraga 53

Apuro del poeta
Edward J. Lazzara 68

REVIEW

Kattan Zablah, Jorge, Acuarelas Socarronas
Pedro S. Meléndez 69

CONTRIBUTORS 71

DESTER

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV PRIMAVERA 1985 NÚMERO 1

ÍNDICE

Jorge Guillén, poeta castellano
C. Brian Morris 3

Conscious Primitivism in the Poetics of Mário de Andrade
Robert DiAntonio 12

The Poet in *La voz a ti debida*: A Life in Transition
Kathy McConnell 20

El contexto urbano en las novelas de Alejo Carpentier
Rosa Pellicer 29

The Triumph of White Magic in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Última*
Thomas A. Bauder 41

poetamenos: Campo(s) de expressão em cores
Bruce Williams 55

NARRATIVA

De la felicidad, ¡líbranos Señor!
Jorge Kattán Zablah 66

LA MURALLA
Brasas 71

POESÍA

De Martí, para Martí
Silvia Rosa Zamora 74

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV OTOÑO 1985 NÚMERO 2

ÍNDICE

Número especial dedicado a la obra de Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*: Autobiography and/as Theater
Sharon Magnarelli 79

Vargas Llosa y el teatro como mentira
Frank Dauster 89

Narrative Obscurity in *La casa verde*
M. J. Fenwick 95

Un recurso narrativo como estructura: *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa
Wolfgang A. Luchting 102

ÍNDICES
Mester 1970–1984 111

ORDER FORM

The Journal appreciates your interest and support. Subscription fees may be made payable to "UCLA—MESTER". We can also invoice you for subscriptions.

☐ Subscription for 1 year (2 issues) beginning with

Volume_____ Number_____ Year_____

☐ Back issue(s):_____

(See subscription rates on p. 2; some issues available in photocopy only.)

Name: _____

Address: _____

City: _____ State: _____ Zip: _____

Mail to: MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

the Jacaranda Review

A New Journal
Of Fiction and Poetry

ANNOUNCES ITS FALL
ISSUE

Featuring
Alfred Corn
Phyllis Janowitz
Jascha Kessler
and others

Subscriptions: Individuals $3.00 Institutions $5.00

The Jacaranda Review
Department of English
University of California, Los Angeles
Los Angeles, CA 90024

Journal of LATIN AMERICAN LORE

The **Journal of Latin American Lore** examines the creation, preservation, and transmission of lore from prehistory to modern times. Studies in lore focus on the symbolic value and the connotative meaning of cultural manifestations. Lore is found in the records of ancient civilizations, among surviving tribal societies, indigenous groups, peasant communities, and in both the elite and popular sectors of modern urban society.

JLAL publishes in English, Spanish, and Portuguese and encourages interdisciplinary contributions to the study of Latin American lore. For the student of archaeology, ethnology, anthropology, history, politics, linguistics, natural science, literature, film, and theater, **JLAL** is the forum for applying innovative approaches to understanding the distinctive qualities of Latin American peoples and their ways of life.

Published biannually
Institutions $30/year
Individuals $20/year
Single issues $14/copy

UCLA Latin American Center
University of California
Los Angeles, CA 90024

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.25.000
—Extranjero $25

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

via Po, 19 — 10123 TORINO

REDACCIÓN:

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

INTERNATIONAL WHIM HUMOR CONFERENCE APRIL 1 TO APRIL 5, 1987 AT ARIZONA STATE UNIVERSITY TEMPE, ARIZONA 85287

INTERNATIONAL WHIM ADVISORY COMMITTEE: We are expecting participation from Humor Scholars and/or Humorous Performers representing the following countries: Argentina, Australia, Austria, Belgium, Belize, Bolivia, Brazil, Bulgaria, Canada, Chile, China, Colombia, Costa Rica, Cuba, Czechoslovakia, Denmark, East Germany, Egypt, England, Finland, France, Ghana, Greece, Hawaii, Hungary, India, Ireland, Israel, Italy, Ivory Coast, Japan, Korea, Kuwait, Mexico, Monaco, Nepal, Netherlands, New Zealand, Nigeria, Philippines, Poland, Puerto Rico, Romania, Saudi Arabia, Scotland, Senegal, South Africa, Soviet Union, Spain, Sweden, Switzerland, Thailand, Turkey, Uruguay, Venezuela, Wales, West Africa, West Germany, and Yugoslavia.

NATIONAL WHIM ADVISORY COMMITTEE: We are also expecting participation from Humor Scholars and/or Humorous Performers from every state in the United States.

SPONSORS: Arizona State University Conference Services and English Department; World Humor and Irony Membership (WHIM), and the Workshop Library on World Humor (WLWH).

PROCEEDINGS: *WHIMSY* stands for "World Humor and Irony Membership Serial Yearbook." *WHIMSY II: Humor and Metaphor, WHIMSY III: Contemporary Humor, and WHIMSY IV: Humor Across the Disciplines* are available for $10.00 each.

PREVIOUS INTERNATIONAL HUMOR CONFERENCES have been held in the countries of Bulgaria, India, Ireland, Israel, the United States, and Wales.

CALL FOR PAPERS: Send $50.00 Membership Fee, and a one page abstract on "International Humor" to Don L.F. Nilsen, WHIM, English Department, Arizona State University, Tempe, AZ 85287. This fee entitles you to three meals, three coffee breaks, and a humor journal. Accompanying persons not reading papers may pay $25.00.

Read WESTWIND, UCLA's journal of the arts

Where you will find poetry
prose
music
features
artwork
photography
and a calendar of events

Published biannually every fall and spring. Submissions only accepted from currently enrolled students. Advertising welcomed.

For more information, contact the editor at:

WESTWIND
A-311 Murphy Hall,
UCLA
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-9211

A UCLA Division of Honors Student Publication.

ISSN 0160-2764